

РУДОЛФ ЩАЙНЕР

Събрани есета  
по драматургия  
1889 – 1900

ИЗДАТЕЛСТВО  
РУДОЛФ ЩАЙНЕР

Непроменено препечатване на второто  
издание, редактирано от Е. Фробьозе и В.  
Тайхерт

Библиографски запис на предишни издания  
Страница 491

Том GA 29, 3-то  
непроменено издание 2004

Г.

© 2004 Rudolf Steiner Verlag, Dornach © 1960 Rudolf Steiner Estate  
Administration, Dornach. Всички права запазени, включително  
правото за възпроизвеждане на откъси и за възпроизвеждане чрез  
фотомеханични и електронни средства. Набор: Rudolf Steiner  
Verlag. Печат и обработка: AZ Druck und Datentechnik GmbH,  
Кемптен

ISBN 3-7274-0290-3

## СЪДЪРЖАНИЕ

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Въведение . От „Пътят на моя живот“ ..... | 17 |
|-------------------------------------------|----|

### Върху изреченията

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Виенски театрални дела. Национални документи 1889, в най-младата си година, бр. 22, | 23 |
| За кризата в Burgtheater. Nationale Blätter 1890, 2-ра година, бр. 2 . .            | 27 |
| Нашите критици. Национални документи 1890, 2-ра година, бр. 3 ....                  | 31 |
| Корупция на стила от пресата. National Papers 1890, 2-ра година, №                  | 5. |

35

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Книга за виенския театрален живот. National Papers                                                              |    |
| 1890, 2-ра година, бр. 9 .....                                                                                  | 38 |
| Старите и младите. Национални документи 1890, 2-ра година, бр. 10, стр.                                         | 44 |
| Драматургични листове. Въведение. Драматургични листове 1898 г., i.jg., № i .....                               | 48 |
| Послепис към есето „The Cologne Hännischen Theater“ от Тони Келен. Драматургични трудове 1898, 1-ва година, бр. | 25 |

0

|                                                                                          |  |
|------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Още веднъж, „Държавният национален театър“. След есето „Държавният национален театър“ от |  |
| Д-р Ханс Оберлендер . Драматургични трудове 1898, 1-ва година, бр.                       |  |

35

Кризата на Бургтеатър във Виена. Драматургични документи 1898, 1-ва година,  
бр.

36

0

Послепис към предходното есе. Драматургични документи 1898

i.jg., № j ..... 62

Театър и критика. Драматургични документи 1898, в най-младата си година,

бр. 6.64

Незначителният. Драматургични документи 1898, 1-ва година, бр. 7. . 68

Макс Буркхард. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 8 ... 70

Атака срещу театъра. Драматургични документи 1898, в най-младата си  
година, №

87

3

От актьора. Драматургични документи 1898, 1-ва година, бр. 9. . 78

|                                                                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Послепис към есета „Предложение за подобряване на немския театър“ от Ханс Олден и „Режисьорска школа“ от д-р Ханс Оберлендер. Драматургични документи 1898, година 1, бр. 11 ..... | 82  |
| Лудвиг Тиек като драматург. Драматургични документи 1898, през първата година.<br>№ 10, 12 .....                                                                                   | 85  |
| Върху изкуството на рецитирането. Драматургични документи 1898, година 10, бр. 97                                                                                                  |     |
| Послепис към предходното есе. Драматургични страници 1898, i.Jg., бр. 10 .....                                                                                                     | 100 |
| Няколко думи за изкуството на публичното говорене. Драматургични бележки 1898, i.Jg., № 12 .....                                                                                   | 102 |
| Г-н Хардън като критик. Разплата. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 13, .....                                                                                         | 106 |
| Върху драматичната техника на Ибсен. Драматургични документи 1898 г. i.Jg-, № 15 .....                                                                                             | 113 |
| Драмата като литературна сила на настоящето. Drama turgische Blätter 1898, година 16, бр. ....                                                                                     | 118 |
| Нова и стара драма. Драматургични документи 1898, година 1, бр. 16, 122                                                                                                            |     |
| Публика, критика и театър. Драматургични документи 1898 i.Jg., № 20 .....                                                                                                          | 125 |
| Наука и критика. Драматургични доклади 1898, 1-ва година, бр. 29, 129                                                                                                              |     |
| Още една шекспирова мистерия. Драматургични документи 1898 г. i.Jg., № 30 .....                                                                                                    | 134 |
| Бележка върху писмо до редактора. Списание „Драматургия “ 1898, година 1, бр. 36, стр. ....                                                                                        | 141 |
| Патриотичен естет. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 34 141 Върху психологията на фразата. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 35 146                      |     |

Трагичната невинност. Драматургични документи 1898, година 1, бр. 35  
148

Бележки върху есето „Стойността на монолога“.

Драматургични документи 1898, година 1, бр. 38 .....153

Театрален скандал. Драматургични документи 1898, година 1, №  
46 . . .154

Дирекция „Шинтер“. Драматургични документи 1899, 2-ра година, бр. 3, **158**

„Началото на немския театър.“ Драматургични документи  
1899, 2-ра година, бр. 9 ..... **163**

Забележка. Ибсен като трагик. Драматургични документи 1899. 2-ра година, бр.  
12, **167**

„Виенски театър 1892-1898“. Драматург. В. 1899, 2-ра година,  
бр. 15 **169** Немската драма на деветнадесети век.

## Списание

f ür Literatur 1900, 69-та година, бр. 8 ..... **171**

«ЛОС ФОН Хауптман». Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 26 **174**

## Театрални рецензии. Рецензии на драматични

произведения: „Гигес и неговият пръстен“, трагедия от

Фридрих Хебел.

Deutsche Post 1889, 3-та година, № 17 ..... **181**

Относно „Сватбата на Валени“ от Лудвиг Гангхофер  
Адам Мюлер-Гутенбрун. Нац. Blätter 1890, 2-ра година,  
бр. 3 **183**

„Макавеите“. От Ото Лудвиг. По отношение на  
Нашето изкуство в Бургтеатър. Национални документи  
1890, 2-ра година, бр. 4, **184**

Предвестниците на нова ера. За изпълнението на  
от Гунар Хейберг . Nat. В. 1890, 2-ра година, № 8 **188**

Образование и превъзпитание. Литературен Меркурий 1893, 13-та година, бр.  
14 **190**

„Отвъд доброто и злото.“ Пиеса в три действия.

От Й. В. Видман. Германия 1894, 46-та година, първи брой, № 127 **196**

Вечерът на Оскар Блументал. Списание за литература, 1896,

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 65-та година, бр. 50, 199. „Социални аристократи“. Комедия<br>от Арно Холц. Списание за<br>Литература 1897, том 66, № 25 ..... | 200 |
| „Фауст“. Трагедия от Й. В. Гьоте. Списание за литература<br>1897 г., 66-та година, № 36 .....                                  | 203 |
| „Унджамвеве“. Комедия в четири действия от Ернст фон<br>Волцоген. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 37...206      |     |



|                                                                                                                                                                        |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| „Възстановяването“ (Le Sursis). Фарс в три действия от<br>А. Силвейн и Ж. Гасконь. Mg. f. Lit. 1897, том 66, № 37<br>209                                               |       |
| „Разплатата“. Социална сатира в четири действия от<br>Морис Доне. Преведено на немски от списание Ан<br>Сен Сер.<br>за литература 1897, 66-та година, бр. 38 ..... 209 | 209   |
| „Фауст“. Трагедия от Й. В. Гьоте. Списание за<br>литература 1897, 66-та година, бр. 38 .....<br>211                                                                    | 211   |
| „Майката Земя“. Драма в пет действия от Макс Халбе.<br>Списание за литература 1897, 66-та година, бр. ....38211                                                        | 38211 |
| Макс Халбе. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 39 . . . .214                                                                                               | 214   |
| „Чаперл“. Драма в четири действия от Херман<br>Списание „Бахр“ за литература 1897, 66-та година, бр. 39 . . . .219                                                     | 219   |
| „Най-висшият закон“.<br>Пиеса в четири действия от Т. Шафрански. Списание за<br>Литература 1897, том 66, № 40 .....223                                                 | 223   |
| „Ранен от лов“. Пиеса в три действия от Ричард<br>Skowronnek. Списание за литература 1897, том 66, № 40. . 225                                                         | 225   |
| „По-силният“. Пиеса от Карлот Готфрид Ройлинг.<br>Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 42 .....226                                                           | 226   |
| „Агнес Джордан“. Пиеса в пет действия<br>От Георг Хиршфелд. Списание за литература 1897, 66-та година, бр.<br>43228                                                    | 43228 |
| „Млади приятели“. Комедия в четири действия<br>От Лудвиг Фулда. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 44 233                                                  | 233   |
| „Новата жена“. Комедия в четири действия.<br>От Рудолф Щратц. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 46 235                                                    | 235   |
| „Под лечение“. Комедия в три действия от Макс Драйер.<br>Списание за литература 1897, 66-та година, бр. .... 47236                                                     | 47236 |
| „Братята Веренпфениг“. Фарс в четири действия от<br>Бено Якобсон. Музика от Густав Стефенс. Списание<br>за<br>Литература 1897, том 66, № 47 .....238                   | 238   |

„Кетхен фон Хайлброн“. Пиеса в пет действия  
от Хайнрих фон Клайст. Списание за литература 1897, 66  
г., бр. 48 239

«Дорина». Табло с обноси в три действия от Джероламо Ровета.

**Немски от Ото Айзенщайн.** Списание за литература 1897 г.

66-та ..... година,  
№ 48 ..... **241**

„Ванина Ванини“. Трагедия от Пол Хейз. Списание за  
Литература 1897, том 66, № 48 .....  
**242**

„Червей на съвестта“. Селска комедия от Лудвиг Анцен-  
**Грубер.** Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 48 .... **242**

„Момичешка мечта“. Комедия в три действия от Макс  
Бърнстейн.  
Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 50 ..... **243**

„Самотни хора“. Комедия за обноси в три действия  
**От Феликс Дьорман.** Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 50  
**244**

„Барбара Холцер“. Пиеса в три действия от Клара Вибиг.  
Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 50 ..... **245**

„Бартел Турасер“. Драма в три действия.  
от Филип Лангман. Списание за литература 1897, 66-та  
година, бр. 51 **245**

„Майка Тиеле“. Есе в три действия от Адолф  
**L'Arronge.** Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 52... **247**

Морис Метерлинк. Конференция, проведена на  
23 януари 1898 г., преди представлението на  
„L'Intruse“ (Неканеният) в Берлинското драматично  
дружество . Списание за литература 1898, 67-ма година, бр.  
5 .... **248**

„Неканеният“ (L'Intruse).  
Драма от Морис Метерлинк. Превод от Ото  
**Ерих Хартлебен.** Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 5, **254**

„Балкон“. Драма от Гунар Хейберг. Списание за  
литература, 1898 г.  
67-ма ..... година,  
№ 5 ..... **256**

„Йоханес“. Трагедия от Херман Зудерман. Списание  
für Literatur 1898, 67-ма година, бр. 3, 6, Dram. Bl., 1898, 1-ва година, бр.

„Грубата риза“. Народна пиеса от К. Карл Вайс. Списание  
für Literatur 1898, 67-ма година, бр. 8 ..... 263

„Комедия“. Драма от Фридрих Елбоген. Списание за  
Литература 1898, том 67, № 8 ..... 264

- „Прародителката“. Трагедия в пет действия  
От Франц Гр Юлпарцер. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 10 265
- Върху представление на „Бранд“ от Ибсен. Списание за литература.  
1898, 67-ма година, № 12 .....266
- „Бухалът“. Едноактна драма от Габриел Фин.  
„Ragbaze“. Пиеса от Пол Ернст. Списание  
für Literatur 1898, 67-ма година, бр. 14 .....267
- "Гертруда". Драма от Йоханес Шлаф. Списание за литература  
1898, 67-ма година, № 17, ..... 18269
- "Мадона Дианора". Сцена от Хуго фон Хофманстал.  
Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 21 ..... 273
- „Мъртво време“. Драма в три действия от Ернст Хардт.  
Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 21 ..... 274
- „Йохана“. Пиеса в три действия от Бьорн Бьорнсон.  
Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 36 ..... 275
- „Крал Хенри V“. Пиеса от Уилям Шекспир.  
Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 36, 37 ..... 277
- „Съпружеска любов“. Драма в три действия.  
от Георг фон Омштеда. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 38 281
- „Баба“. Фарс в четири действия от Макс Драйер.  
Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 39 .....283
- „Сирано дьо Бержерак“. Романтична комедия в пет действия от Едмон Ростан. Немски превод от Лудвиг Фулда. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 38, 40... 284
- „Наполеон или стоте дни“. Пиеса в пет действия от Ч. Д. Грабе. Адаптирана за сцена от OG Flüggen. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 40. . 287
- "Ревност" (Jalouse). Комедия в три действия от Александър Бисон и Адолф Леклерк. Mg. für Lit. 1898, 67-ма година, № 40 288
- „Придворна благосклонност“. Комедия в четири действия от

Тило фон Трота.

Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 40 .....288

„Наследството“. Пиеса в три действия от Артър

Шницлер. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 41...289

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| „Секретарят“. Фарс от Морис Енекин.<br>Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 43 .....                                                                                                                                                                                                       | 291  |
| „Завоевателят“. Трагедия в пет действия от Макс Халбе.<br>Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 44 .....                                                                                                                                                                                    | 292  |
| „Наследството“. Пиеса в четири действия от Феликс Филипи.<br>Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 44 .....                                                                                                                                                                                 | 296  |
| „Кочияшът Хеншел“. Пиеса в пет действия от<br>Герхарт Хауптман. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 45                                                                                                                                                                                    | 297  |
| „Звездата“. Виенска пиеса в три действия от Херман<br>Списание „Бахр“ за литература 1898, 67-ма година, бр. 47 ....                                                                                                                                                                                  | 300  |
| „Освободените“. Едноактен цикъл от Ото Ерих<br>Хартлебен. Списание за литература 1898, 67-ма година, бр. 49...                                                                                                                                                                                       | 303  |
| „Ще вдигна това.“ Народна пиеса в три действия и едно...<br>Прелюдия от К. Карлвайс. Mg. f. Lit. 1899, 68-ма година,<br>№ 3306                                                                                                                                                                       |      |
| „Трите чапли пера“.<br>Приказка от Херман Зудерман. Списание за<br>литература 1899, 68-ма година, бр. ....                                                                                                                                                                                           | 4307 |
| „Мината“. Пиеса в едно действие от Лудвиг Фулда.<br>„Сделка на честта“. Комедия в едно действие от<br>Лудвиг Фулда. „Сред руси зверове“. Комедия в<br>едно действие от Макс Драйер. „Любовни мечти“.<br>Комедия в едно действие от Макс Драйер.<br>Списание за<br>Литература 1899, том 68, № 5 ..... | 312  |
| АристОфан С. Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 6...                                                                                                                                                                                                                                     | 315  |
| „Добрите приятели“ (Mon Enfant). Комедия в три части.<br>досиета срещу А. Janvier de la Motte. Mg.f. Лит. 1899, 68.<br>година, бр. 7,                                                                                                                                                                | 319  |
| Пелеас и Мелизанда. Драма от Морис Метерлинк<br>Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 7 .....                                                                                                                                                                                               |      |
| „Нашата Кетхен“. Комедия от Теодор Херцел. Драма.<br>Blätter 1899, 2-ра година, № 7.....                                                                                                                                                                                                             |      |
| „Херострат“. Драма в пет действия от Лудвиг Фулда                                                                                                                                                                                                                                                    |      |

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| гични документи 1899, 2-ра година, бр. 7 ..... | 32 |
|                                                | 1  |
|                                                | 32 |
|                                                | 5  |
|                                                | 32 |
|                                                | 6  |



- „Полин“. Комедия от Георг Хиршфелд. Списание за литература  
1899, 68-ма година, бр. 8 ..... , 327
- „Последните хора“. Драма от Волфганг Кирхбах.  
Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. .... 8328
- „Бездомните“. Драма в пет действия от Макс Халбе.  
Списание за литература 1899, 68-ма година, № ..... 9332
- Хуго фон Хофманстал. Списание за литература 1899, <sup>6g</sup> .  
Година-> № - \*3 334 «Възпитанието за брак». Комедия от  
Ото Ерих Хартлебен.  
Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 14 ..... 337
- „Рагамуфините“. Комедия от Лео Хиршфелд. Списание за  
Литература 1899, том 68, № 15 ..... 340
- „L'Interieur“. Драма от Морис Метерлинк. Немски превод от  
Щокхаузен. Адаптирано за сцена и режисирано от Цикел.  
Dramaturg, VI. 1899, 2-ра година, бр. 15 342
- Артур Шницлер. Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 18. . 343
- „Ханс“. Драма в три действия от Макс Драйер. Списание за  
Литература 1899, том 68, № 18 ..... 345
- „Ирод и Мариамна“. Трагедия в пет действия.  
От Фридрих Хебел. Драматургичен журнал 1899, 2-ра година, бр. 18 346
- „Фарисеи“. Комедия в три действия от Клара Вибиг.  
Списание за литература 1899, 68-ма година, № ..... 43348
- „Пролетно тайнство“. Пиеса в три действия от Е. фон  
Кейзерлинг. Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 46. .  
351
- „Кандидатът на изпитателен срок“. Пиеса в четири  
действия от  
Макс Драйер. Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 48. . 353
- „Жозефина“. Пиеса в четири действия от Херман Бар.  
Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 51 . . . . 355
- „Когато ние, мъртвите, се събудим.“ Драматичен епilog от  
Хенрик Ибсен. Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. 52. . 358
- Сецесионна сцена. Списание за литература 1900, 69-та година, бр. i. . 361

„Лорд Куекс“. Комедия в четири действия от Артър У.  
ПайнерО. Списание за литература 1900, том 69, № 3 ... 365

- „Приятелят Фриц“. Комедия от Екман-Шатриан. Списание  
für Literatur 1900. 69-та година, бр. 3 ..... 365
- „Поглъщам и йеп“. Пиеса за шега и обида с пет  
прекъсвания от Герхарт Хауптман. Списание за  
Литература 1900, том 69, № 7 ..... 366
- „Днешната младеж“. Немска комедия от Ото Ернст.  
Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 10 ..... 369
- „Трите дъщери на господин Дюпон“. Пиеса в четири части.  
„Възвишения“ от Йожен Брийо. Mg.f.Lit. 1900, 69-та  
година, № 10 371
- „Атлетът“. Пиеса в три действия от Херман Бар.  
Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 10 ..... 372
- „Хилядолетният райх“. Драма в четири действия от  
Макс Халбе. Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 11, стр. 373
- „На открито“. Пиеса в четири действия от Георг Райке.  
Списание за литература 1900, 69-та година, бр. .... 19379
- „Крал Арлекин“. Маскирана пиеса в четири действия от  
**Рудолф Лотар**. Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 22, стр.  
382
- „Новият век“. Трагедия от Ото Борнгребер.  
С предговор от Ернст Хекел. Списание за литература  
1900, 69-та година, бр. 24, 28, 29, ..... 385
- „Съюзът на младежта“. Комедия от Хенрик Ибсен.  
Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 36 ..... 393
- „Милостивият господар“. Драма в три действия от Елсбет  
Майер-Фьорстер. Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 41. .  
395

Лекционни вечери за отделни  
изпълнители • Театрална  
хроника

Д-р Вюлнер като **Отело**. Германия 1896, 48-ма година, 2-ри лист, № 335 399

По случай откриването на фондация „Мари Зеебах“.  
Списание за областта. 1895 г.

64-та година, № 41 ..... 401

Мари Зеебах. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 32. **401**

|                                                                                                                                                                                                                                                        |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Габриел Режан. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 43...                                                                                                                                                                                    | 402  |
| Ермете Дзакони. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 45...                                                                                                                                                                                   | 403  |
| Гостуващи представления. Драматургични документи 1898, година 16, бр.                                                                                                                                                                                  | 406  |
| Драматургично изследване. Драматургичен журнал 1898,<br>година № 2,                                                                                                                                                                                    | 408  |
| Адел Сандрок. Маг. ф. Лит. 1898, 67-ма година , бр. 22, Драматургичен<br>Листове 1898, i.d., № 23 .....                                                                                                                                                | 410  |
| Свободно литературно дружество в Берлин. Списание за<br>литература<br>1897, .....66-та<br>година, № 48, 1898, 67-ма година, № 3,5,10 .....                                                                                                             | 413  |
| Вечерна лекция: Емануел Райхер. Маг. по литература 1898, 67-<br>ма година, бр. 42                                                                                                                                                                      | 417  |
| Вечерна лекция: Маргарете Пикс. Маг. f. Lit. 1898, 67-ма<br>година, бр. 45                                                                                                                                                                             | 418  |
| Вечерна лекция: Текла Линген, Алвине Вике. Списание за<br>Литература 1898, том 67, № 45 .....                                                                                                                                                          | 418  |
| Свободно литературно дружество в Берлин. Списание за<br>литература<br>1898 г., .....67-ма<br>година, № ..... 47419                                                                                                                                     |      |
| Риа Часен на тема „Символизъм в поезията и драмата и Юго“<br>Фон Хофманстал ». Списание за литература 1898, 67 г., бр. 48                                                                                                                              | 421  |
| Лекционна вечер: Анна Ритер, Клара Вибиг, Фрида фон<br>Бюлов .<br>Списание за литература 1899, 68-ма година, бр. ....                                                                                                                                  | 6423 |
| Свободно литературно дружество в Берлин. Списание за<br>литература<br>1899 г., .....68-ма<br>година, № 12 .....                                                                                                                                        | 424  |
| „Театрална хроника“. Списание за литература 1897, 66-та година, бр. 32,<br>46, 1899, 68-ма година, бр. 1, 27, 42, 45, „Драматургични<br>документи“ 1898, във въплъщението си, бр. 19,<br>21, 24, 31, 32, 42, 43, 1899, 2-ра година, бр. 6, 8, 49 ..... | 426  |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Сбогом. Списание за литература 1900, 69-та година, бр. 39... | 449 |
|--------------------------------------------------------------|-----|

## Прикачен файл

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| <i>Бележки по текст</i> .....                        | 453 |
| <i>Кратка биографична информация</i> .....           | 457 |
| <i>Регистър на имената</i> .....                     | 475 |
| <i>Списък на списания</i> .....                      | 489 |
| <i>Библиографски запис на предишни издания . . .</i> | 491 |
| <i>Върху творчеството на Рудолф Щайнер</i> .....     | 492 |

## ИЗТОЧНИЦИ В СПИСАНИЯТА

1889 г.

„Дойче Поуст“ Берлин

Илюстрирано седмично списание за германци от всички страни. Официално издание на „Универсален магазин за германски държавни служители“ и на „Германския офицерски съюз“. Редактор: Ото Лор. Издател: „Deutsche Post“.

1889/1890

„Национални документи“ Виена

Официално издание на Германския съюз във Виена. Издател и главен редактор: д-р Фридрих Суети. Печат Фридрих Кайзер, Виена.

1893 г.

„Литературен живак“ Ваймар

Критично и библиографско седмично списание. Издава се от Херман Вайсбах . Редактор: Кърт Вайсбах.

1894 и 1896 г.

«Deutschland» Zeitung Weimar

Ежедневник и обществен вестник. Главен редактор: Paul Böhler . Публикувано от Pansesche Verlagshandlung.

1895/1896

„Списание за литература“ Берлин

през 1832 г. от Йозеф Леман. Редактирана от Ото Нойман-Хофер. Отговорен редактор: Паул Шетлер. Издадена от Конрад Скопник в Берлин.

i8<sub>97</sub>

„Списание за литература“ Берлин

Под редакцията на Рудолф Щайнер и Ото Ерих Хардебен. Отговорен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издател Емил Фелбер във Ваймар.

1898 г.

„Списание за литература“ Берлин и Ваймар

Под редакцията на Рудолф Щайнер, Ото Ерих Хартлебен и Мориз Зитер. Главен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издаван от Емил Фелбер във Ваймар, от октомври нататък от Зигфрид Кронбах в Берлин.

1898/1899

„Драматургични документи“ Берлин и Ваймар

От октомври 1898 г. нататък: *Берлин*. Орган на Германския сценичен съюз. Приложение към „Списание за литература“. Главен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издава се от Емил Фелбер във Ваймар, от октомври 1898 г. нататък: Зигфрид Кронбах в Берлин.

1899/1900

„Списание за литература“ Берлин

Редактирано от Рудолф Щайнер, Ото Ерих Хартлебен и Мориц Цитер; от декември 1899 г. от Рудолф Щайнер и Ото Ерих Хартлебен; и от март 1900 г. от Рудолф Щайнер. Отговорник за редакционното съдържание: д-р Рудолф Щайнер. Издадено от Зигфрид Кронбах в Берлин.



## ВЪВЕДЕНИЕ ОТ

### „Пътят на моя живот“

обмислях как да споделя интелектуалните импулси, които според мен трябва да бъдат споделяни с публиката на нашето време, чрез списание. Не исках да „мълча“, а по-скоро да кажа колкото е възможно повече.

Дори основаването на списание беше нещо, за което не можех да помисля тогава. Напълно не ми липсваха финансовите ресурси и необходимите връзки за подобно начинание.

Затова се възползвах от възможността, която се появи, да се сдобия с редакторското място на „Списание за литература“.

Това беше старо седмично списание. Основано е в годината на смъртта на Гьоте (1832 г.). Първоначално е било „Списание за чуждестранна литература“. То публикува преводи на чуждестранни произведения, които редакторите считат за ценни във всички области, предназначени да бъдат интегрирани в немския интелектуален живот. По-късно седмичникът е преобразуван в „Списание за местна и чуждестранна литература“. Сега то съдържа поезия, изследвания на характерите и критични коментари от цялата сфера на интелектуалния живот. В определени граници то се справя добре с тази задача. Ефективността му в тази форма съвпада с време, когато е имало достатъчно голям брой видни личности в немскоезичния свят, които са искали кратък и разбираем седмичен преглед на случващото се в интелектуалната сфера. Когато през 1880-те и 1890-те години новите литературни цели на по-младото поколение навлизат в този тихо установен начин на ангажиране с интелектуалните въпроси, „Списанието“ вероятно скоро е повлечено от това движение. То сменя редакторите си доста бързо и придобива съответния си уклон от онези, които са участвали в новите движения по един или друг начин. — Когато успях да го

придобия през 1897 г., беше

То беше близо до стремежите на младата литература, без да се поставя в по-силна опозиция на онова, което стоеше извън тези стремежи. Но във всеки случай, то вече не можеше да се издържа финансово единствено чрез съдържанието си. Например, то се беше превърнало в орган на „Свободно литературно дружество“. Това добави значително количество към и без това недостатъчния брой абонати. Но въпреки всичко това, когато поех „Списанието“, ситуацията беше такава, че всички абонати, дори колебливите, трябваше да бъдат събрани заедно, за да се постигне едва ниво, на което списанието да може да се задържи на повърхността. Можех да поема списанието само ако едновременно с това предприемах дейност, която изглеждаше подходяща за увеличаване на абонатната база. Това беше дейността в рамките на „Свободно литературно дружество“. Трябваше да организирам съдържанието на списанието по такъв начин, че това дружество да може да изпълни целта си. „Свободно литературно дружество“ търсеше хора, които се интересуват от творчеството на по-младото поколение. Седалището на дружеството беше в Берлин, където беше основано от по-млади писатели. То обаче имаше клонове в много германски градове. Скоро обаче стана ясно, че някои от тези „клонове“ водят доста скромно съществуване. Сега беше моя отговорност да изнасям лекции в това общество, за да демонстрирам лично връзката с интелектуалния живот, която „Списанието“ трябваше да осигури...

Свободно „Драматично дружество“ беше свързано с кръжока на списанията. То не беше толкова тясно свързано с „Свободното литературно дружество“, но имаше същите личности в управителния си съвет като последното; и аз бях избран веднага в него, когато дойдох в Берлин.

Целта на това дружество е била да поставя драми, които поради уникалния си характер, отклонението си от конвенционалния вкус и подобни фактори първоначално не са били изпълнявани от театрите. *За настояществото* не е било лесна задача да се справи с многото драматични произведения на тези „пренебрегнати“ автори.

Представленията са били организирани по такъв начин, че за всеки отделен случай е бил сформиран актьорски ансамбъл, съставен от артисти, работещи в голямо разнообразие от театри. След това тези актьори са играли в сутрешни представления на наета сцена или такава, предоставена от ръководството на театъра. Изпълнителите са се оказали много щедри към тази компания, тъй като ограничените ѝ средства са ѝ пречели да плаща подходящо обезщетение. Въпреки това, актьорите и театралните режисьори по това време не са имали съществени възражения срещу изпълнението на произведения, които се отклоняват от нормата. Те просто са твърдяли, че подобни представления не могат да се правят пред редовна публика във вечерни представления, тъй като това би навредило финансово на театъра. Публиката, твърдяли те, все още не е била достатъчно зряла, за да приеме, че театрите трябва да служат единствено като изкуство.

Работата , свързана с това „Драматично дружество“, се оказва изключително подходяща за мен, особено частта, свързана с поставянето на пиесите. Участвах в репетициите заедно с Ото Ерих Хартлебен. Чувствахме се като истински режисьори. Оформяхме пиесите театрално. Именно в това изкуство става ясно, че всяко теоретизиране и догматизиране е безполезно, ако не произтича от жива артистична чувствителност, която интуитивно схваща общия стил у индивида. Избягването на общите правила трябва да се преследва изцяло. Всичко, на което човек е способен в такава област, трябва да произтича в момента от сигурно чувство за стил на жест и сценична аранжировка. И това, което човек прави след това, без никакво интелектуално обмисляне, от чувството за стил, което действа, има благотворен ефект върху всички участващи артисти, докато при насока, произтичаща от интелекта, те чувстват, че вътрешната им свобода е ограничена.

Винаги съм си спомнял с голямо удовлетворение за опита, който съм натрупал в тази област тогава ...

Освен това, бях натоварен със задачата да представя представлението с кратка уводна реч (конференция). Тази практика, често срещана във Франция по това време, беше възприета и в Германия за определени драми. Не в обикновения театър, разбира се, а за продукции като тези, предприети от „Драматичното дружество“. Това не се правеше преди всяко представление на Дружеството, а само рядко, когато се смяташе за необходимо да се запознае публиката с непозната художествена визия. Намирах тази кратка сценична реч за удовлетворяваща, защото ми даваше възможност да изразя настроение, което резонираше дълбоко в мен. И това ми беше скъпо в човешка среда, която иначе нямаше ухо за интелекта. Да бъде част от живота на драматичното изкуство беше доста важно за мен по това време.

НА  
ПОЩАТА



## ВРЪЗКИ С ТЕАТЪРА ВИЕНА

Ние, германците, в момента страдаме от тежко културно заболяване. Ние сме носители на високо ниво на образование, но това не може да ни позволи да станем доминираща сила в обществения живот. Вместо да оформяме всички наши интелектуални начинания, повърхностността и дилетантството навсякъде се утвърждават като водеща сила. Развили сме концепция за изкуството, каквато никоя друга нация не притежава, но в публичното култивиране на нашето изкуство, в управлението на нашите художествени институции, в критиката, малко от тази концепция е видима. Следователно целият ни интелектуален живот в момента е на много по-ниско ниво, отколкото би могло да се очаква, предвид потенциала на нашия народ, неговата вродена дълбочина. Където и да погледнем, намираме тъжното доказателство за тези твърдения. Бихме могли също толкова лесно да ги приложим към всеки друг клон на нашите настоящи културни начинания, както възнамеряваме да направим тук с култивирането на драмата в нашите виенски театри.

Във Виена имаме два театъра , които биха могли да служат на чисто културна и артистична цел, ако наистина *прегърнат* мисията си: Бургтеатър и новият Дойчес Фолкстеатър. Другите театри трудно могат да бъдат разглеждани в тази светлина. Те са изправени пред трудна битка с публиката си, която не е задължително да търси истинско артистично удоволствие, а без това удоволствие стандартът за това какво представлява добрият театър изчезва. Тогава фокусът се измества към поставяне на пиеси, които ще генерират максимална печалба. Институцията за изкуства престава да бъде такава институция и се превръща в бизнес, воден единствено от печалба.

Нашият Бургтеатър никога не е трябвало да бъде такова нещо; Германският народен театър никога не е бил предназначен да бъде. Защото във Виена все още има достатъчно хора, които имат чувство за по-високи



артистични цели, за да пълнят два театъра всяка вечер;  
просто не бива да им се пречи да имат достъп до тези театри.  
Бургтеатърът обаче, както и

популярните театри успяха да изключат точно публиката, за която са предназначени.

Чрез непосилно високите си цени на билетите и особено чрез въвеждането на редовния абонамент за места, Бургтеатър е култивирал публика, която като цяло има пари, но не винаги цени изкуството. Най-лекомислието желание за забавление е заело мястото на артистичната чувствителност. Не ни разбирайте погрешно! Със сигурност не пренебрегваме значителните постижения на Бургтеатър от последно време. Артистичното ръководство е поверено на човек, чието драматично умение заслужава уважението на всяко проникателно око. Всяко ново представление е доказателство за това. Нито сме слепи за заслугите, които този човек е спечелил чрез възраждането на класически пиеси като „Гигес и неговият пръстен“, „Еврейката от Толедо“ и „Лир“. Това бяха театрални събития от първа величина. Очаква ни още едно с обещаната „Антигона“. Нито сме слепи за печалбата, която Бургтеатър е постигнал с добавянето на първокласен талант като госпожица Райнхолд към артистичния си екип. Но виенският Бургтеатър има съвсем различна задача от това просто да възражда стари пиеси в майсторска постановка. Животът на нашия Бургтеатър би трябвало да бъде тясно свързан с развитието на съвременната драматична литература. Но той не е имал голям късмет в популяризирането на последната. През последните години той представи почти изцяло безполезни нови пиеси. „Корнелиус Вос“, „Бракониери“, „Бежанецът“, „Дивият лов“ не принадлежат към тази институция на изкуството. Казваме го с тежки сърца, но трябва да го кажем: те й носят срам. Не ни казвайте, че настоящето няма нищо по-добро. Това просто не е вярно. Нация като Германия има по-добри неща в момента, в който водещите ѝ театри поставят по-висок стандарт. Ако Бургтеатърът разбира как да култивира публика, обичаща изкуството, тогава немските писатели ще му осигурят добри пиеси. Но докато образованата тълпа остава на обичайните си места...

Докато ръководството на Бургтеатър продължава да разпространява и отхвърля всяко сериозно художествено направление, то се сблъсква със сила, която му пречи да се справи с истинските художествени предизвикателства. Това е същината на въпроса. Защо е почти невъзможно да се постави нова трагедия днес? Не защото тя не би намерила публика, а защото тези, които биха я оценили, биват изместени от други, които нямат никаква оценка за нея. Тази публика, освен най-повърхностната нужда от забавление, в най-добрия случай цени театралната виртуозност. И така се случва да се играят напълно безполезни пиеси, ако съдържат само възнаграждаващи роли – тоест роли, в които актьорът може да блесне с някакъв специален подвиг. Трябваше да търпим това до степен на отвращение в „Бракониерите“ и „Бежанецът“. Но много по-лошото, както станахме свидетели наскоро, е, че литературният съветник на нашия директор на Бургтеатър провъзгласи от катедрата най-осъдителната от всички художествени доктрини: че стойността на една драма зависи единствено от сценичното майсторство. Това твърдение е равносилно на смъртта на всяко драматично изкуство. Със сигурност драматургът действа по съвсем различни художествени принципи от тези, наложени от хаотичния сценичен аранжимент. Драматургът никога не бива да се подчинява на сцената, нито поетът на актьора, а по-скоро първият на втория. За всичко, което е драматично ценно, сценичното изкуство трябва да осигури средствата и методите, за да го превърне в изпълнение. Тъжен знак за времето е, че доктрини като тези на барон Бергер, които се подиграват на всяка здрава естетика, могат да намерят толкова голяма подкрепа и да предизвикат такъв шум.

Далеч по-малко от Бургтеатър, Дойчес Фолкстеатър изпълнява предназначението си. Въз основа на обещанията му, човек с право би могъл да очаква от него да култивира онзи драматичен жанр, който може да достави по-високо интелектуално удоволствие на по-широката публика, на онези маси, които нямат образование извън обикновената училищна система. Тази публика би се формирала

постепенно, ако...

някой го беше търсил , първоначално щеше да се наложи да се въздържи от „извличане“ на колкото е възможно повече от театъра. Трябваше да се постави артистичен директор с фиксирана заплата начело и до него способен режисьор. Вместо това театърът беше отдаден под наем и режисьорът е зависим от поставянето на „печеливши“ пиеси. С какво започнаха? Театърът със сигурност беше открит с достойно представление на „Ein Fleck auf die Ehr“ (Петно върху честта). Щеше обаче да е истински скандал, ако на Анценгрубер не беше дадена първата дума. Това, което последва веднага, беше достатъчно лошо. Там виждаме „Мария и Магдалена“ от Линдау, след това „Die berühmte Frau“ (Известната жена) от Шьонтан и Каделбург. Да се поставят тези пиеси във Фолкстеатър (Народен театър) беше нечувано. От самото начало това създаде публика, която не принадлежеше на този театър. „Die berühmte Frau“ има най-фриволната и обидна тенденция, която можем да си представим. Това просто осмива всички аспекти на интелектуалния живот на жената, дори когато те произтичат от дълбока вътрешна нужда. Според тази пиеса единствената цел на жената е да готви, плете и да ражда деца. Най-осъдителният аспект обаче е, че лекомислието тук е умело и ефективно прикрито като театрална изкусност, която пленява публиката. „Мария и Магдалена“ не е различна, въпреки че не можем да припишем толкова вредоносност на това произведение, колкото можем на „Известната жена“.

С това начало много, ако не и всичко, беше съсипано. Единственото нещо, което видяхме и което имаше някакво значение, беше представлението на „Вилхелм Тейл“. Но именно в това представление стана ясно колко неадекватен е артистичният състав, за да отговори на необходимите изисквания. Не сме толкова глупави, че да искаме да сравняваме това представление с великолепната продукция на Тейл в Бургтеатър, която, особено благодарение на превъплъщението на Тейл от Крастел, е артистично събитие от първа величина; но Фолкстеатър просто предложи твърде малко. Нито постановката, нито артистичното изпълнение се

издигнаха до посредственост. Всичко, което Фолкстеатър  
успя да постигне забележително, беше представление-

пиесата „Пасторът от Кирхфелд“. Останалите: „Ранцау“, „Хипохондрикът“, „Сламеният човек“, „Сватбата на Валени“ бяха пиеси, специално предназначени за публиката, създадени с представлението „Известната жена“.

Нашите сцени просто трябва да имат смелостта да разчитат на конкретна публика и ще видите, че тя ще дойде.

## ЗА КРИЗАТА В БУРГТЕАТЪР

Винаги, когато в Австрия трябва да се запълни важна позиция , както съответните кръгове, така и иначе всезнаещите господа от виенската журналистика са в недоумение. Те неизменно твърдят, че липсва подходяща личност, която да притежава необходимите знания и умения, за да запълни напълно въпросната позиция. В момента сме свидетели на това отново в директорската криза в Бургтеатър. Би трябвало да се страхуваме за упадъка на германската наука и изкуство, ако наистина ни липсват изключителни личности, както неотдавна се опита да ни внуши един местен критик, когато каза: „И вероятно няма никой, който да притежава необходимите качества, защото ако имаше, всички погледи отдавна щяха да са насочени към него. Със сигурност няма да получим идеалния директор на Бургтеатър.“ Ще трябва да намалим изискванията си и да се задоволим с наполовина подходящ човек, вместо с напълно подходящ (Едм. Венграф във «Wiener Allgemeine Zeitung» от 12 януари тази година [1890]). Тези думи са просто нелепи; Тяхната абсурдност е надмината единствено от това, което Лудвиг Шпайдел пише в последния неделен фейлетон на „Neue Freie Presse“, което кулминира в твърдението, че освен барон Бергер, нямаме никой в цяла Австрия и Германия, който би могъл сега да ръководи Бургтеатър. Макар че този пропуск на Шпайдел граничи с комичното и следователно би трябвало да предизвика само смях у всеки проникателен човек ,

Не можем обаче да го смятаме за напълно безобиден. Защото влиянието на Шпайдел върху водещите кръгове на Бургтеатър е значително и думите му се вслушват. Не знаем как този критик е придобил такова влияние. Звучи ни направо еретично, но трябва да се каже: репутацията на Шпайдел е до голяма степен измислена. Той пише по начин, който се харесва на определен сегмент от виенската публика – остроумен, умен – но му липсва каквато и да е задълбоченост; той няма нито артистични принципи, нито изискан, утвърден вкус. Хората се възхищават на стила на Лудвиг Шпайдел. Но по същество това е просто леко подобрен вестникарски стил, който често изопачава истината, за да завърши параграфа с остроумен обрат; това е приятно и никой не поставя под въпрос дали твърдението е действително вярно... Сега се страхуваме, че както толкова често преди, гласът на този човек ще бъде чу отново. Но този път би било много опасно. Защото нашият Бургтеатър наистина е изправен пред голяма опасност. Той е в особена опасност да стане напълно повърхностен чрез комедията. Това, което видяхме в този дух напоследък, преобладаващият вкус, беше само загатнато на тези страници преди малко. Беше предимно напълно безполезно театрално зрелище, но актьорската игра беше превъзходна. Изкуството на актьорството сякаш всъщност се стреми да се еманципира напълно от изкуството на драмата в нашия Бургтеатър. Фактът, че покойният Фьорстер беше далеч по-значим като режисьор, отколкото като драматург, допринесе значително за това. Това сочи какво трябва да се има предвид преди всичко при избора на бъдещ режисьор. Новият режисьор ще притежава достатъчно проникателност и разбиране, за да различи кое е наистина ценно и трайно в съвременната драматична литература и кой притежава това, което се нарича „естетическа съвест“, която му забранява да допуска в Бургтеатър обикновени драматурзи като Шьонтан, Херцел, Фулда и Блументал. Никога не можем да очакваме това от хора като фон Вертер или Савиц. Те със сигурност биха били отлични режисьори, но



Те вероятно са най-малко свободни от грешката да играят лоши драми заради благодарни роли.

Видяхме как именно по времето, когато опитен сценичен професионалист като Зонентал ръководеше Бургтеатър, гореспоменатото погрешно схващане се вкорени дълбоко. Въпреки цялата си важност като актьор и режисьор, Зонентал няма никакво разбиране за драматичното изкуство. Страхуваме се от същото и за фон Вертер и Савиц. Имената Шпилхаген, Паул Хейзе и Ханс Хопфен също бяха споменати. Първите двама едва ли биха приели назначение; Ханс Хопфен обаче е твърде повърхностен в цялото си литературно творчество, за да може Бургтеатър да очаква нещо от него. Също така правилно беше отбелязано, че последните трима души имат твърде малко познания за драматичното изкуство, за да бъдат на ниво с втората задача, която се пада на бъдещия директор на Бургтеатър: да въведат ред в екипа. Нашите наистина отлични актьори остаряха и скоро ще се нуждаят от заместници. По-младите ни, с изключение на госпожица Райнхолд, са почти напълно незначителни. Просто е необходимо цялостно прочистване. Бъдещият директор ще трябва да има енергията да каже на някои млади актьори: „Не мога да ви използвам; трябва да се освободи място за нещо по-добро.“

Каква е ползата тогава, че пред лицето на тези неотложни нужди на виенския дворцов театър, Шпайдел може да предложи на своето протеже, барон Бергер, само препоръката, че познава условията в Бургтеатър и че е успял да придобие усет за специфичните характеристики на „виенското“ актьорство по време на работата си като секретар? Това е дребнаво. Но ни е нужен човек с по-широка перспектива, с пълно естетическо и драматургично прозрение. Барон Бергер не е такъв. В университетските си лекции тук той съвсем ясно демонстрира, че има погрешни представи за връзката между актьорството и драмата; показва, че може да е способен да изнася лекции във фейлетонен стил и с ослепително красноречие, но не е схванал немската художествена философия .

Това, което Лудвиг Шпайдел сякаш не осъзнава, тъй като само повърхностно споменава името на Бултхаупт, е, че всъщност разполагаме с един прекрасен драматургичен писател, който с всяка нова публикация през последните години демонстрира непрекъснатото си развитие: Хайнрих Бултхаупт. Надарен с остро разбиране за вътрешните механизми и естетиката на драмата, малцина могат да му съперничат в задълбоченото му разбиране на актьорското изкуство. Когато Лудвиг Шпайдел го обвинява, че показва малко разбиране за уникалния характер на актьорската игра в Бургтеатър, имаме много да кажем по този въпрос. Първо, това изкуство притежава определени големи достойнства, които дори човек като Бултхаупт не може да пренебрегне; второ, обаче, то има недостатъци и недостатъци, които Бултхаупт, но не и Лудвиг Шпайдел, може да види, защото е помогнал за тяхното *култивиране*. И накрая, трябва да се добави, че драматичната проникателност на Бултхаупт е нараснала толкова много след онази публикация за гостуването в Мюнхен, върху която Шпайдел основава мнението си, че сега човек трябва да съди за настоящите му способности не по това писане, а по последните му, доста необикновени публикации върху „Драматургията на операта“ и драматургията на нашите класици.

„Да, но наистина ли трябва да отидем в чужбина? Не можем ли да намерим подходящ човек във Виена?“, чуваме членовете на някакво литературно дружество за взаимно осигуряване да викат. Без да се спираме на абсурдността на този аргумент, бихме искали да отбележим, че трябва да ни бъде показан човекът във Виена, който отговаря на гореспоменатите условия. Споменават се различни имена: първо Фридрих Ул, а по-скоро дори Гангхофер, Шварцкопф, Хевеши и Мюлер-Гутенбрун. Не е нужно да казваме нищо повече за Гангхофер, Шварцкопф и Хевеши. Що се отнася до Ул, трябва да кажем, че неговите рецензии във „Wiener Zeitung“ наистина ни се струват в момента най-добрите виенски театрални рецензии; но останалите са просто толкова нискокачествени, че изобщо не могат да бъдат взети на сериозно. Това обаче не означава, че някой е

предопределен за ролята.

Директорът на Бургтеатър, доколкото притежава изтънчена и проникателна преценка пред лицето на безграничното невежество и липсата на вкус. Що се отнася до Мюлер-Гутенбрун, по онова време щяхме да се радваме да го видим начело на Дойчес Волкстеатър; сега, докато хвали слабата пиеса „Сватбата на Валени“ с морализиране и възмущение от посредствеността на представленията на този театър, променихме мнението си. За Бургтеатър обаче способностите му изглеждат напълно недостатъчни.

Не таим надежда, че кризата в Бургтеатър ще бъде разрешена по посочения по-горе начин; но също така знаем, че изборът няма да е лош поради липса на подходяща личност за директорския пост на Бургтеатър, а по-скоро поради липса на личности, които биха били подходящи да ги намерят.

## НАШИТЕ КРИТИЦИ

В предишния брой, когато обсъждахме въпроса за дирекцията на Бургтеатър, вече посочихме плачевното състояние на нашите вестникарски рецензии. Трябва да се върнем към тази точка, защото слабостта на тези рецензии е една от основните причини, поради които нашите театри не могат да се развиват по здравословен начин. Тя е допринесла за упадъка на Бургтеатър, точно както прави невъзможно популярният театър да се издигне до определено художествено ниво. Критиката има двойна задача: едната към художествените институции, другата към публиката. Що се отнася до театъра, негов дълг е да оказва стимулиращо влияние върху представлението. Артистите с удоволствие ще се учат от сериозната, принципна критика; от дребнавата, произволна критика те никога няма да научат нищо. Но и публиката с удоволствие ще развие преценката си, като я сравнява с тази на критика, усъвършенствайки вкуса си, когато знае, че

Тя може да издържи на критика, основана на разбирането на изкуството. Нашата театрална критика напълно няма тази необходима основа. Следователно тя е безполезна както за актьора, така и за публиката. Можем да наблюдаваме колко жалко неадекватна е тази критика, когато е изправена пред задача, изискваща истински знания и истински вкус, където празната реторика на един невеж вестникарски писател е просто безполезна. Съвсем отделно от по-старите примери, нека си припомним само някои от най-скорошните: представленията на „Галеото“, „Гигес и неговият пръстен“ и „Еврейката от Толедо“. „Галеото“ е едно от най-великите драматични творения. Пиесата притежава фина психологическа истина и ни позволява да видим конфликти, които предлагат дълбок поглед към човешкото сърце. Виенските критици просто бяха скучни пред лицето на това величие. Те не успяха да признаят, че испанският драматург е схванал и драматизирал с огромна сила проблем, който е сред най-фините, с които може да се сблъска всеки творец. С повърхностност на преценката, която дори по-малко образованите не биха могли да проумеят, ужасяващото, вълнуващото, разтърсващото нервите – всичко това беше посочено! Само някой, който е напълно ненаясно с ужасяващата сила на психологическите сили, действащи в героите на пиесата, би говорил така. Само някой, който може напълно да схване тази разтърсваща трагедия, знае истината зад тези толкова вълнуващи външни събития. Нашите критици бяха също толкова озадачени от „Гигес и неговият пръстен“. В тази драма Хебел се издигна до висотата на прозрението, която само този, който разбира как силите на природата се пресичат и сблъскват в човешката душа, как повторението на живота във Вселената се разгръща във всяко човешко сърце, може да следва.

на *дълбоко* мистична идея. Вярно е, че самият Хебел веднъж е намекнал в драмата, че неговото творение трябва да се разбира в този смисъл, да се оценява от тази перспектива ; *подобни индикации обаче са твърде фини за нашите критици. За да ги схванем , би било необходимо...*

Човек просто се нуждае от задълбочено образование. И затова трябваше да слушаме най-дребните въпроси, задавани за космическата поезия на Хебел, като например: дали героите са правдоподобни, дали краят е задоволителен и т.н. Ако се предполага, че критикът води публиката със своята проникателност и разбиране, тогава той трябва да докаже себе си. Никой не се нуждае от критик, за да знае, че „страничният наблюдател“ е „фигуративно животно“ или че не се знае към кой факултет принадлежи един доктор на Блументал.

Жестока съдба сполетя наскоро „Еврейката от Толедо“ поради липсата на преценка от страна на критиката. Голямо постижение на покойния Фьорстер беше да върне тази пиеса към живот. Защото, дори и да не е най-художествено изпипаната, най-класически свършената драма на Грилпарцер, тя несъмнено е най-интересната му. Особено интересно е как се изпълнява съдбата на героя. Кралят не загива като типичен трагичен герой, а преминава през процес на пречистване. Чрез вътрешния опит, който има със страстното еврейско момиче, в него се появява нов човек. Той се отърсва от всичко, което го е свързвало с предишния му живот; неговото аз претърпява метаморфоза. Смъртта е далеч по-малко изкупление от това продължаване чрез доброволния отказ от всичко, което преди това е съставлявало сбора на неговото съществуване. Той се отказва и от своя суверенитет, от кралското си достойнство. По този начин Грилпарцер донесе великолепна идея за ранното християнство до драматичен израз. Той показва как едно дълбоко трансформиращо вътрешно преживяване може да унищожи цялото повърхностно „аз“ на човек, без да доведе до неговата физическа гибел. Дълбокият аз е способен да се отстоява срещу подобно пълно обръщане на моралните възгледи, да разглежда по-нататъшния живот в нова форма като дълг и по този начин да извърши най-висшето драматично изкупление върху себе си. Редом с тази фигура на царя стои Рахил, еврейското момиче, като не по-малко интересна фигура.

е подвиг на художественото постижение. Защото Рахел възплъщава най-невероятните психологически противоречия, а поетът е успял да обедини тези противоположности в едно лице с такава завладяваща истина. Това момиче е едновременно лекомислено и наивно, кокетно и грациозно; тя е гнила по сърце и все пак невинна; тя е демонична и същевременно повърхностна. Всички тези противоречия са вплетени в картина, пълна с житейската истина. Но човек трябва да позволи на тази картина да действа върху себе си и в живота, за да види всичките ѝ прелести; Рахел можеше да пленява краля само докато я виждаше пред себе си, пълна с живот и активност във всяка фибра на съществото си. Той трябваше да се осъзнае веднага, когато тази магия на детска жизненост вече я нямаше. И в това се крие психологическата причина, поради която, пред лицето на трупа, той е излекуван от злото „привличане около устата“. Привличането около устата е просто символ на това как тези противоречия биха могли да станат правдоподобни и завладяващи само чрез такъв живот. Нашите критици вероятно са се занимавали малко с истински естетически изследвания и следователно нямат представа за значението на символиката в това изкуство. За да се работи систематично върху фини книги, като например „Върху понятието за символ в съвременната естетика“ на Фолкелт, със сигурност е необходимо определено ниво на образование. Днес хората предпочитат да критикуват директно, както им налагат прищявката и други обстоятелства.

Но за поети като Хебел, Грилпарцер и т.н. са достатъчни само инструментите на естетическото прозрение. Едва наскоро получихме ново разбиране за дълбочината на ума на Грилпарцер, когато прочетохме отличната книга на Емил Райх „Философия на изкуството на Грилпарцер“ (Виена 1890), в която човек намира цялостна картина на цялостната художествена визия на този поет.

С конкретни примери демонстрирахме колко неадекватна е нашата критика. В един от следващите броеве искаме да обсъдим покваряващото влияние на тази критика върху

вкуса и оценката на публиката за изкуството.



## СТИЛНА КОРУПЦИЯ ОТ ПРЕСАТА

човек трябва или да се присъедини към редиците на безусловните хвалители на всичко, което произлиза от пресата, или рискува да бъде смятан за негодник и реакционер от определени хора. Този път, дори с риска да бъдем описани с тези nelаскателни етикети, трябва да обсъдим едно дълбоко и вредно влияние, което нашите вестници оказват върху образованието ни.

Партията, чието политическо кредо е изразено на тези страници, многократно е осъждала осъдителната корупция на съвременния печат и винаги е търсела начини да проправи пътя за развитие на журналистика, достойна и полезна за германския народ. Когато се говори за „корупция“, обаче, обикновено се има предвид само онази външна поквара, която се състои във факта, че журналистите са готови да представляват всичко за пари, че са податливи на всеки подкуп. Наред с това обаче съществува и вътрешна корупция на печата, чиито последици вече са забележими навсякъде днес. Имаме предвид корупцията на немския стил и употребата на немския език. Това обстоятелство не бива да се подценява. Националната партия, по-специално, трябва да гарантира, че нейните възгледи и идеи се изразяват по начин, подходящ за нацията и верен на нейната природа. Добре развитото, уверено чувство за език, което може категорично да оцени всяка дума и фраза като „немска“ или „ненемска“, е необходимо изискване за всеки образован германец. Но това се изисква от никого повече, отколкото от онези, които се стремят да представляват общественото мнение. В нашите виенски вестници, включително влиятелния „Neue Freie Presse“, откриваме най-фрапантните нарушения на тази езикова чувствителност. Всеки, който има усет и цени германските обичаи, ако изобщо чете вестници, може само да бъде възмутен от това оскверняване на майчиния си език. Той ще открие, че почти всяка водеща статия в „Neue Freie Presse“...

Изобилства от стилистични отклонения и негермански фразови обрати. Изречения, в които подлогът е на грешното място, такива, написани в деятелен, а не в страдателен залог, неправилно поставени причастия и подчинени изречения, могат да бъдат открити във всяка колона на гореспоменатия „световен вестник“. Еврейски диалект и други изрази, които се подиграват с немския език, се срещат във всяко трето изречение.

Немският език принадлежи към онези езици, които подобно на латинския са строг израз на логиката; той позволява прецизност на речта, каквато малко други. Нашата журналистика обаче разбира как да изопачава всичко в този език до степен на неяснота и неясност. Нашият език е прост и ясен, докато вестникарският немски е сложен и претенциозен. Нашите немски писатели се отличават с високата изтънченост на езиковата си конструкция; журналистиката се появява в почти вулгарен стил на изразяване: небрежен, небрежен и несвързан. Цяла Европа се възхищава на строгата структура на интелектуалното творчество на нашите прозаисти; нашата вестникарска проза е обърквана, лишена от всякаква структура и несвързана. Когато германците говорят по свой начин, те търсят най-описателния израз за мисъл, такъв, който удря право в целта; журналистиката търси само ласкателната дума, без да се съобразява дали е подходяща за разглеждания въпрос.

Всеки, който има възможност да слуша публични речи, скоро ще може да наблюдава плодовете на тази практика. Публиката неволно се оформя от този вестникарски немски език и за голямо учудване човек често ще чува категорично негермански изрази от хора, които никога не би очаквал. Човек просто не може да си представи влиянието, което пресата оказва върху целия ни интелектуален живот. Има безброй хора, чиито четива са почти изключително любимият им вестник. Можем да наблюдаваме колко много хора имат съвсем различни възгледи по конкретни въпроси от тези, изразени в либералните вестници, но как формално техните улове, реч и начин на мислене са напълно в съответствие с тях. И това влияние е още по-пагубно.

отколкото това, упражнявано от осъдителните възгледи на самите вестници, защото то води до несъзнателно отдръпване от националния ни характер.

в момента се увеличава. Тя постепенно се разпространява в нашите брошури и специализирани списания, а още повече в голяма част от книжната ни литература.

Бяхме доста ужасени, когато прегледахме няколко броя на едно младо виенско списание за политически и икономически въпроси, издавано от г-н Теодор Херцка. Можете да го отворите на която и да е страница и погледът ви ще се спре върху стилистично чудовище. Това не са неща, които са забележими само за стилистичния ценител, а по-скоро неща, които всеки сравнително интелигентен ученик в четвърти клас би избягвал. Същото може да се намери и в други специализирани списания, особено в медицински и научни публикации, ако човек иска да провери това. Всеки, който се съмнява в нашето твърдение относно памфлетната литература, трябва да си купи половин дузина политически или икономически издания, като тези, които се появяват тук или другаде, и ще разпознае любимия си вестникарски немски.

Аргументът е напълно *основателен*, чувам от различни страни, но трябва да се има предвид, че подобна вестникарска статия се пише за деня и следователно изискванията за точност не могат да бъдат твърде високи. Вестникът стои на рафтовете за един ден и след това изчезва завинаги. Как би могъл един писател да обърне същото педантично внимание на такъв преходен продукт, както би обърнал на нещо трайно? Това възражение обаче е напълно неоснователно. Защото всеки, който притежава определен стил, го демонстрира, независимо дали пише за деня или за вечността. Защото стилът е толкова преплетен с интелектуалното същество на човек, че всяка мисъл неизбежно намира израз в обичайния начин на писателя. Всеки истински стилистично надарен човек има само *един* стил и пише в него, защото не може да постъпи иначе. Причината, поради която нашите журналисти пишат толкова

небрежно и несвързано...

Проблемът с писането на немски не е, че не искат *да пишат по-добре*, а че не могат . Знаем много добре, че добрите немски писатели не стават негермански само защото публикуват статия във вестник. Или естетикът Вишер не е винаги един и същ човек със здрав, истински немски стил, независимо дали пише за научни теми или за „срамежливостта пред краката по железопътната линия“? Колко изискан и елегантен пише Йозеф Байер например, дори когато публикува само статия във вестник; колко просто и праволинейно пишат някои, думите им изчезват с деня, точно като тези на репортер. Но добрите стилисти биха трябвало да се отрекат от себе си, ако искат да пишат различно от собствената си природа.

, че обсъжданият проблем вече е намерил своето място в нашите училищни и научни справочници.

Макар че трябва да признаем, че стилистичната корупция в момента е във възход, не сме без надежда за бъдещето. С укрепването на националната партия, изградена върху основата на истинска национална идентичност, и тук трябва да настъпи по-плодотворно развитие. Непопулярният стил на писане често е просто симптом на старолибералното, също толкова непопулярно мислене и вероятно ще изчезне заедно с него.

## КНИГА ЗА ТЕАТРАЛНИЯ ЖИВОТ НА ВИЕНА

Многократно сме посочвали на тези страници упадъка на театралния живот в нашия имперски град. Показахме, че разбирането за художествените достойнства намалява сред театралното ръководство и критиците, а възприемчивостта на публиката намалява, оставяйки само нуждата от *леко* забавление, сензационни пиеси и лекомислено забавление. Книгата, публикувана наскоро от Ото Шпамер в Лайпциг...

Новата книга на Адам Мюлер-Гутенбрун, „Das Wiener Theaterleben“ (Виенският театрален живот), сега разглежда подробно тази тема. Книгата има за цел да протестира срещу развитието, което нашият театрален живот претърпя през последните години; тя се стреми да получи прозрения за решение чрез обективен анализ на допуснатите грешки. Книгата трябва да бъде описана като смело начинание и на всяка страница е видно, че нейният автор, който от години изучава съответните условия, приема изкуствата сериозно. Намираме настоящата ситуация характеризирана с остри думи: „Бургтеатърът е изправен пред бюрократичното приключение на директорство на Буркхард, Deutsches Volkstheater се е превърнал в източник на доходи, лишен от артистичен характер, а Theater an der Wien и Carl-Theater все още се опитват да си възвърнат загубеното равновесие.“ Като проклятие, липсата на историческо съзнание, пренебрегването на традицията, тежи върху театралния ни живот и една от най-важните задачи на това произведение е да внесе историческата осведоменост във виенския артистичен живот, да демонстрира ценността на традицията. Това, което Мюлер-Гутенбрун има предвид под това „историческо осъзнаване“, изисква обяснение. Един театър обикновено е възникнал с много специфична цел; той е служил на ограничено художествено поле. Само по този начин той би могъл наистина да наеме забележителни творци и да постигне велики неща. Колкото по-широк е неговият художествен обхват, толкова повече творци са му необходими; тогава ще трябва да остави много от тях да бездействат, което е възможно само при посредствен талант. Само ако една художествена институция остане вярна на първоначалната си цел, ако не прекрачва границите си, за да се конкурира с други театри, само тогава тя ще продължи да бъде необходимост за публиката. Но ако традицията бъде пренебрегната и всички театри започнат да се конкурират помежду си в едни и същи задачи, тогава всички те работят за своята гибел. По този начин театър „Карл“ не е могъл да се развива успешно, защото не е изпълнил първоначалната си цел да поставя

парижки фарсове.

...не беше останал неподвижен, а по-скоро се стремеше да се конкурира с общинския театър и театър „Виденер“; театър „Виденер“, който се беше превърнал в известна оперетна сцена, се конкурираше с останалите, всъщност наскоро дори с Фолкстеатър. Освен това е погрешно от страна на нашите придворни театри да се занимават с изпълнението на пиеси, които би трябвало да оставят на частни театри. Бургтеатър поставя сензационни френски драми, които принадлежат само на театър „Карл“, а Мюлер-Гутенбрун уместно отбелязва за Придворната опера: „Придворната опера днес има същата сила на поглъщане като Бургтеатър и точно както култивирането на велика поезия тук често трябва да отстъпи място на култивирането на парижки касови приходи, така и в Придворната опера всичко често е подчинено на модерния, сложно поставен балет.“ <Екселзиор>, <Виенски валцер >, <Куклен рай>, <Сън и земя> доминират цели сезони, а напоследък и комичната опера заема по-широко място в годишната програма; Всъщност, дори е направен опит със стара оперета от Зупе (комичната опера <Пенсионистът>).

Това, което Мюлер -Гутенбрун изисква, е строго разделение на отговорностите между театрите, като двата придворни театъра експлоатират по-благоприятното си финансово положение, като се съсредоточат изключително върху артистични задачи. Авторът остро критикува факта, че осъзнаването на това задължение е почти изцяло изчезнало сред ръководството на тези придворни институции. Той казва: „Във Виенската придворна опера има място за Бахрих, Пфефер, Хагер и Роберт Фукс и никой друг – но не, няма да назовем онези, които са били оставени настрана.“ И се изразява също толкова уместно относно самите представления: „Фокусът е върху външния блясък, върху помпозността, а публиката е толкова разглезена от това, че Придворната опера сега е абсолютният и единствен господар на зрелището на имперския град.“ Едно от най-празните и крещящи произведения на съвременната опера, <Васалът на Сигет>, доминира сезона на 1889/90 г. като новост; пищните декори носят тежестта на безличното,



почти неразбираемо либрето ...“ „И трябва да се опише като не по-малко от варварско явление, че едноактната,

Балетите, с целия си блясък, са оказали такова опустошително влияние върху нашата оперна публика, че цели комични опери, дори \*Фиделио\*, се изпълняват пред полупразни зали, защото хората пристигат само за „придатъка“, „привличането“ на вечерта!“ Думите на Мюлер-Гутенбрун за персонала на Придворната опера също си струва да се обмислят: „Артистичността на Виенската придворна опера като цяло е високо ценена. Оркестърът ѝ е уникален в света, а вокалните ѝ сили постоянно се обновяват с най-добрите гласове в Европа... Недостатъците в персонала на Виенската придворна опера обаче не могат да бъдат скрити. В момента ни липсва поетичен водещ баритон; напълно ни липсва майстор на колоратурното пеене. Те пуснаха госпожица Бианка Бианки, направиха плачевния експеримент с Брох, а сега са се ангажирали с госпожица Абендрот.“ Тази певица обаче има предвид точно това, което госпожица Свобода има предвид в Придворната опера – тя е напълно незряла; тя е принадлежаща на консерваторията. Няма и наследник за фрау Матерна, а това е почти по-необходимо от това за фрау Волтер в Бургтеатър... Най-заетият ни тенор, хер Георг Мюлер, също е към края на кариерата си; нашият буфо Майерхофер е надраснал това; той пее без глас от десет години. Всеки, който иска да види нашата опера в зенита ѝ, трябва само да чуе изпълнение на <Лоенгрин>; всеки, който иска да я изпита в най-ниската ѝ точка, трябва да чуе <Лучия>, изпълнена от господата Мюлер и Хорвкц и фраулайн Абендрот. Хер ван Дайк се присъедини към нас с големи надежди; но за година и половина той е успял да изпълни само три роли. Цитирахме по-подробно преценките на Мюлер-Гутенбрун за Придворната опера, защото те ни доказват, че общият упадък в изкуствата не е пощадил и тази институция, и защото тази конкретна глава от въпросната книга ни се струва най-щателно проучена. Тук авторът се задълбочава в темата много по-дълбоко, отколкото в другите раздели. Не съм склонен да критикувам и най-малкото ми е необходимо да изразявам критика към книга, която несъмнено има големи достойнства. Но има един фундаментален

недостатък –

Това ще попречи на книгата да постигне *желания ефект* .  
Това е много жалко.

Този недостатък става особено очевиден в главата за Бургтеатър. Третирането остава повърхностно. Позицията на автора е по-скоро *делова*, отколкото чисто естетическа. Не искаме да оспорваме валидността на първото, но второто със сигурност също трябва да получи дължимото си внимание. В книга за виенския театрален живот бихме очаквали оценка на виенската актьорска игра. Защото общият упадък на театралния живот се дължи до голяма степен на развитието на самото актьорско майсторство. Нашият виенски актьорски стил има два живи модела: Зонентал и Волтер. И двамата са значими по свой начин, способни на завладяващи изпълнения, но и двамата представляват опасност за своите имитатори. Защото Зонентал, подобно на Волтер, има значителни недостатъци, но те са напълно маскирани от естествения му артистичен талант. В техните имитатори тези недостатъци са увеличени и дори могат да доведат до абсурдността на цялата актьорска игра. Зонентал е велик актьор, но играе по маниер; той не играе човека, а актьора. Ето защо Зонентал е най-велик, когато изобразява герои, които вече играят комедии в реалния живот. Маниерите на Зонентал обаче се носят от самия артист; следователно неговите интелектуално замислени жестове престават да бъдат просто жестове. Човек забравя, че толкова много у този артист е „изкуствено“. Но там, където контра-изкуството на Зонентал, неговите маниери с всичките им недостатъци, стават очевидни, е у Роберт. На този актьор му липсва артистична душа; всяка нота, всеки жест е „изучен“ – той е технически актьор, без наистина да е артист. И ние наблюдаваме този недостатък у почти всички по-млади артисти в нашия Бургтеатър. Те не успяват да се освободят от школата на Зонентал. Затова пожелаваме на театъра режисьор, който би имал смелостта да си изгради собствено мнение за Зонентал и да напътства по-младите артисти...

Научете какво никога не може да бъде Зонентал. С това обърнахме внимание и на един от най-съществените недостатъци на потенциален режисьорски пост на Зонентал. Що се отнася до женския талант в Бургтеатър, наблюдаваме твърде много влияние на Волтер в тях. Волтер със сигурност е несравним артист. Но нейното величие не може да бъде имитирано, а това, което може да бъде имитирано, противоречи на изкуството. Волтер *говори* великолепно; самият звук на гласа ѝ издига ролята до идеална сфера. Но тя все още говори по начин, който е противен на езика, неправилен. Волтер *играе* с идеални завъртулки, но ги постига чрез средства, които сами по себе си се противопоставят на всяка естетическа преценка. Смятахме, че това е особено вярно за госпожица Барсеску, която не бива да разваля значителния си талант, като имитира Волтер. В това отношение силно ни липсваше критичен поглед от Адам Мюлер-Гутенбрун.

Особено ни заинтригува разделът от книгата, посветен на Немския народен театър. Тази институция със сигурност е близка до сърцето на автора, предвид значителния му принос за нейното създаване. Той много уместно отбелязва: „Несъвършеното, напълно неадекватно управление на Немския народен театър, който през последните шест месеца се радва на най-гореща подкрепа от виенската публика и се е превърнал в златна мина за г-н Гайрингер, може да се демонстрира във всяко едно отношение. Дори днес персоналът е недостоеен за виенски театър. Няма водещ актьор, няма бащина фигура, няма героиня, няма наивна жена, няма субретка. Салонната дама е непозната фигура на тази сцена, а ролята на втория любовник се изпълнява от характерен актьор. Няма режисьор или драматург.“ Мюлер-Гутенбрун също намира репертоара за напълно недостатъчен. „Повече от тридесет представления на <Сватбата на Валени>, двадесет и три представления на <Известната жена> и също толкова от <Последната дума> на Шьонтан описват ситуацията тук. Осемдесет дни за Шьонтан и Гангхофер-Броцинер, сто за цялата останала литература – кой се смее?“ Напълно сме съгласни с всичко

ТОВА.

има едно нещо, което не можем да потиснем. Бихме очаквали Адам Мюлер-Гутенбрун, след представлението на една позорна пиеса – пиеса, чието грубо изпълнение и груби възгледи я превърнаха в естетическо възмущение – „Сватбата на Валени“, просто да каже: Тази пиеса трябва да бъде премахната от репертоара. Може би би било възможно значително да се намали броят на „повече от тридесет представления“, които той сега критикува. Вместо това той се подмазва пред пиесата в цяла статия, по начина, който вече обсъдихме на тези страници. Така това, което всъщност искахме от книгата, е изпълнено само частично, макар и в изключителна степен в това отношение. Но това, което би могло да ѝ даде желаната от нас впечатляваща позиция – да принуди водещите кръгове да преосмислят – е това, което ѝ липсва. Би било акцент върху художествено-естетическата гледна точка, разкривайки, че авторът е начело на съвременната художествена мисъл и следователно има пълното право да преценява съответните въпроси. В сегашния си вид може би дори не е в състояние да предотврати най-разрушителната заплаха за Виена и нейното изкуство: директорството на Буркхард.

## СТАРИТЕ И МЛАДИТЕ

Всеки, който, размишлявайки върху историческото минало, е разбрал какви велики и значими постижения са постигнали народите и епохите, не може да не почувства най-голяма горчивина, когато се оглежда за интелектуалната дейност на днешния свят. Оплакванията, в които ще се впуснем, изглеждат доста остарели, знаем това. Но се държим с надеждата, че все още има достатъчно смисъл за естественото развитие на народите и човечеството.

Няма начин тези оплаквания да бъдат чути. Това не са оплакванията на „старите“, които вече не искат или не могат да разберат „младите“, защото не могат да избягат от исторически наследените си предразсъдъци, а по-скоро оплакванията на „младите“, които никога не са успели да се убедят, че „зеленината“, невежеството и липсата на образование са по-ценни от ума, обучен от великите модели за подражание от миналото.

Наскоро един от „младите“ ни даде мъдър съвет: можем да се разбираме. Младостта оставя френските учители, салонните дами и т.н. на старостта; ние просто трябва да им оставим техните изтъркани сервитьорки, скромни сводници и пияници. Не разбираме съвсем това предложение за мир. Защото никога не сме желали изтърканите сервитьорки и т.н.; те си остават „на младите господа“. Но когато пълната незрялост изрича такива естетически глупости, за да оправдае своята заблудена мръсотия като форма на изкуство наравно с почтеното изкуство, тогава ние възразяваме срещу подобна обида към германския национален дух. Германската нация никога не трябва да толерира хора сред себе си, наричащи се поети, които в своите писания и рими се занимават с неща, които при четене не предизвикват у нас нищо друго освен внушението за отвратителна миризма.

Бихме се замисляли повече за тази тълпа, а просто бихме ги отхвърлили като драскачи, ако не беше фактът, че разпознаваме значителна опасност в поведението им. Защото в малко периоди е имало такова отвращение към задълбоченото изучаване, както в настоящия. Където е необходимо интелектуално размишление, сериозно ангажиране с проблемите, съвременният човек се отвръща. Това вероятно е така, защото либерализмът е упражнявал своето „образователно и благоприятно за прогреса влияние“ в продължение на много десетилетия! Когато на тези интелектуално мудни хора, безразлични към идеалистичните интереси, се предлага такава банална храна, като например неотдавнашната публикация в „Modern...“



Поезия и подобни списания, и с претенцията, че това означава също толкова, колкото и онези трудни интелектуални задачи от по-добра епоха, тогава нейната неоснователна самоувереност расте. Тя бърка тесногърдието си с величие.

Според нас, тази „модерност“ не е нищо друго освен заблудено бръщолевене на поколение, незряло и лишено от всякакъв стремеж към зрялост. Тези „модерни“ не презират старите от прозрение, по по-дълбоки причини, а от невежество. И това невежество е плод на онази мързел, която никога не е искала да научи нищо смислено.

Само онези, които са станали господари на Старото, които са го погълнали и са позволили да бъдат подхранвани от него, имат право да говорят за копнеж по новото. Когато една школа на мисълта и художествено движение е изчерпало своя път, когато е довело до плод всички тайни, спящи семена в себе си, тогава то естествено се отдалечава от сцената на историята, тогава ражда новото от себе си. Направо е възмутително, когато зелено мислещата младеж си приписва заслуга за тази своя „зеленина“, когато я твърди като предимство, като нещо специално. Не, мили „млади господа“, младостта винаги е била зелена, но никога толкова нагла, колкото днес. Двадесетгодишните момчета винаги са писали стихотворения и други подобни, но никога не им е хрумвало да се провъзгласят за носители на изцяло нови епохи.

Ценим младостта, защото обичаме нейната енергия. Разбираме и прекалената буря и натиск, но решително *отхвърляме* младежката, слаба и груба мегаломания.

Наистина ни изпълва с меланхолия да чуваме оценки за Шекспир, Гьоте, Шилер и Грилпарцер от тази страна. Без дори и най-малката следа от оценка за интелектуалната дълбочина, празнотата съди, без да осъзнава факта, че е най-отвратителна форма на безскрупулност да се съди за интелектуално произведение, което човек не разбира.

Това, което бихме искали да кажем на господата от „Модерна поезия“, „Обществото“ и другите представители на „Зеления“ принцип, е следното: научете се на нещо! Няма нищо по-опасно от това да съдите, преди да сте достигнали интелектуална зрялост. Всеки, който преждевременно се поставя на критичния пиедестал на дадено интелектуално явление, му прави невъзможно правилното преживяване на неговите последици.

Няма да навлизаме в подробности тук. Дали Конрад ще напише роман, в който ще разкаже за неща, които човек обикновено би правил в уединени стаи, за да пощади обонянието си, или дали Херман Бар ще напише „критична статия“, в която ще обяви, че „голямата смърт“ на идеала най-накрая е започнала и ерата на мръсотията е настъпила, или дали някой трети ще възхвали очите „с черните им ръбове“ – всичко това е по същество без значение за нас. Предлагаме обаче различно предложение от неотдавнашното предложение на „младите“ към „старите“. Запазете си изтърканите сервитьорки и ние ще ви позволим да си запазите скромните сводници; но запазете всички тези боклуци за себе си. Защото не искаме да използваме носа за естетическо удоволствие, дори когато е приятно докоснат, камо ли неприятно. Ние се придържаме към старата си естетика дотолкова, доколкото само висшите сетива са естетически.

Знаем какво ще се каже за тези редове в съответните среди: това е написано от някой, който все още е засегнат от „стария“ възглед за изкуството, който все още вярва в тази бъркотия от естетика и т.н., човек, на когото липсва каквото и да е разбиране за духа на епохата. Но скъпи мои „млади“, вярвате или не: ако нещо е лесно за разбиране, това сте вие. Защото останалите от нас трябва само да си спомнят какво сме разбирали, преди да научим нещо, и тогава можем да ви схванем. Няма да бъдем впечатлени от такава повърхностност, от такава незрялост.

Но ако някой от „нашите хора“ сега ни попита защо сме написали това, след като едва ли би било уместно по-сериозни хора да се занимават с подобни неща, тогава

бихме отговорили

ние към него: писахме с чувството на човек, който поради санитарни съображения се чувства подтикнат да говори открито, когато нездравословни елементи заплашват да замърсят въздуха около нас.

## ДРАМАТУРГИЧНИ ЛИСТОВЕ

### Въведение

В Германия липсва организация, посветена на интересите на театъра . Такава организация изглежда е неотложна нужда на нашето време, като се има предвид, че театърът има една от най-важните културни задачи на днешния ден, които трябва да изпълни.

Тези „Драматургични документи“ са предназначени да създадат такъв орган. Те целят да осигурят текущо и експертно отразяване на артистични, технически, правни и социални въпроси, свързани с театъра. Всеки, който желае да изрази мнението си по тези въпроси, трябва да намери възможност да го изрази в тези документи.

Планът на компанията е създаден от Ото Нойман-Хофер, бивш редактор на „Magazin für Literatur“ (Списание за литература). Той се е консултирал с видни експерти в театралния свят за мнението им по въпроса и е получил единодушно одобрение и ентусиазирана подкрепа. Настоящото ръководство на „Magazin“ е приело този план и възнамерява да работи усърдно за неговото изпълнение.

Тя изпита огромната радост, че „Германският сценичен съюз“ одобри плана и на заседанието си на 17 октомври даде разрешение на „Драматургичните документи“ да се нарича свое официално издание. Че този орган, начело на германските театрални дела, даде съгласието си за новото издание и му окажа силната си подкрепа...

Ръководството разглежда предоставянето на съществена подкрепа като специална гаранция за просперитета на компанията.

Разглеждането на художествени и технически въпроси, свързани с театъра, трябва да бъде основен фокус на „Драматургични доклади“. Развитието на съвременната драматична литература поставя редица важни предизвикателства в тази област. Само онези, които са добре запознати с изискванията на сцената, са квалифицирани да ги адресират. Бихме искали да ги причислим на първо място към сътрудниците на това списание. Също така насърчаваме драматурзите и драматурзите да надигнат глас. Всички сценични артисти трябва да изразят мнението си. От този обмен на идеи трябва да се роди нещо, което е от полза за сцената.

Ние сме дълбоко ангажирани с интересите на хората и институциите, които посвещават живота си на изкуството. Целта ни е да представяваме техните правни и социални интереси. Художниците трябва да могат да говорят с хората, на които носят радост чрез изкуството си.

Юридическият съветник на „Германското сценично дружество“, г-н съдия от Областния съд д-р Фелиш, ми даде най-желаното обещание да публикува информация за арбитражните решения, взети от дружеството, в „Драматургични документи“.

репортажи за събития в театралния живот, по фактически и лични въпроси.

Задачата, която „Списанието“ трябва да изпълни за интелектуалния живот като цяло, „Драматургичните документи“ в частност трябва да си направят своето.

## ПОЩА

върху есето „Кьолнският театър Hännischen“  
от Тони Келън

Предходното есе ми се струва от изключителен интерес за всички, които се занимават с въпроси на драматургията. Същността на драматичното и актьорското изкуство не може да бъде разбрана, без да се върнем към примитивните форми на това изкуство. То е подобно на историята на развитието на народите. Разбираме живота на националната душа, като я проследяваме в най-основните ѝ етапи, където тя започва да се раздвижва. Трябва да обърнем поглед към началото на историческото формиране. Това представлява свои собствени трудности. Историческите записи стават все по-оскъдни, колкото по-назад във времето се връщаме. Източниците пресъхват толкова повече, колкото повече се доближаваме до праисторията. Но ние сме запазили племена, които все още съществуват на примитивни етапи на развитие. Те са стагнирали, докато други племена са продължили да се развиват. От тях можем да изучаваме условията, в които някога са се намирали днешните по-високоразвити народи.

Не е по-различно и с всички неща, които подлежат на развитие. Драмата и актьорското изкуство са на висок етап на развитие днес. Въпреки това, техните примитивни начала са запазени в някои представления. Нещо от същността на драмата винаги ми се е разкривало, когато съм гледал представленията на пътуващи жонгльори, които забавляват народа с прости, груби шеги за няколко стотинки. В тези шеги се съдържа всичко съществено, което наричаме драматично напрежение и развръзка. Заплетеностите, които възникват във висшата драма от сложни човешки действия и психологически взаимовръзки, присъстват в основните си очертания, когато клоунът и придружаващите го актьори изпълняват своите лудории пред нас. Това, което виждаме

В

Най-изящната драма, която възбужда и в крайна сметка удовлетворява, е подобна на това, което жонгльорите изпълняват в примитивна форма на открито поле .

Сложните разклонения на драматичния сюжет замъгляват простите елементи, които ни карат да следим с нетърпение развиващите се събития на сцената. Да развие драматичния сюжет по такъв начин, че тези привидно прости сили да лежат в основата и да управляват действието, е изкуството на поета.

Героите , появяващи се в тези драматични творения, могат да бъдат проследени до няколко основни типа. Тези основни типове присъстват в груба, едноизмерна и гротескна форма в изпълненията на пътуващи артисти.

Глупакът, който е мамен от всички; умният, който е повисш от всички; своенравният, който върши пакости, където може, са такива основни типове.

Хората не се интересуват от индивидуалните характеристики на конкретни хора, а по-скоро от усложненията, които възникват, когато умният, хитрият, своенравният и глупавият човек се изправят един срещу друг.

Описаната в горното есе пиеса „Ханешен“ представлява драматичен етап, който се издига само леко над изобразеното примитивно състояние. Типичните герои, появяващи се в тази пиеса, са по-нататъшно развитие на идентифицираните основни типове. А обратите в сюжета са прости; те са тези, които неизбежно произтичат от взаимоотношенията между тези основни типове.

Това, което трябва да се случи, защото глупавите се изправят срещу мъдрите, честните срещу хитрите, представлява драмата. По -фините детайли винаги са просто плът, прилепнала към скелета на простите условия на живот. Основният ефект произтича от този скелет.

В драматичното изкуство има етапи, където сюжетът изобщо не е точно предписан. Детайлите са оставени на непосредственото вдъхновение. Това е характерно .

Въпреки цялата драма. Това доказва, че тези детайли изобщо нямат значение. Те могат да бъдат по един или друг начин. Основното е, че в хода на събитията присъстват определени прости, типични заплитания, определена основна характеристика.

Изненадваме се, когато изследваме драматичната литература, за да определим кое е наистина ефективно във всяка пиеса. Стигаме до няколко основни сюжетни момента, които се различават по различни начини във всички драми.

Изучаването на драматичната техника трябва да проследи корените си до тези фундаментални сложности. Структурните взаимовръзки на драматичните действия трябва да бъдат изследвани. Разбирането на тези взаимовръзки води до един вид естествена история на драмата. Все още не сме свикнали да разглеждаме събитията в една драма единствено от гледна точка на тези структурни взаимовръзки. Твърде сме привързани към материала, към това, което се случва. Но за ефекта е важно как се случва. Начинът, по който работи една драма, не зависи от това дали се случва съблазняване, измама и т.н., а по-скоро от това как това съблазняване, тази измама се свързва с другите части на драматичното действие.

Не ни интересува човек, който се появява в драмата. Интересува ни обаче ситуацията, в която се оказва, когато влиза във връзки с хора от различен характер.

Дали някой е глупав или умен, не ни интересува в живота. Само когато сме във връзка с глупав или умен човек, ние започваме да се интересуваме от неговото душевно състояние. Ако такава връзка не съществува, тогава това душевно състояние ни засяга само дотолкова, доколкото взаимодейства с околната среда. В това отношение драмата е най-вярното отражение на живота.

На по-високите нива на образование житейските обстоятелства са толкова сложни, че тяхната проста основна структура не винаги е лесно очевидна. Тази основна структура може да се наблюдава сред простите, необразовани класи. Безпристрастният наблюдател може да види колко подобни са обстоятелствата сред



необразованото население. Например, как един селянин...

Феноменът млад мъж, влюбен в селско момиче, се повтаря в безброй случаи по един и същи начин. Разликите, които могат да възникнат в това основно преживяване, са от малко значение.

От тази гледна точка, струва ми се, че драматичното изкуство, което възниква директно от душата на народа, може да претендира за най-висока степен на интерес.

Както драматурзите, така и актьорите могат да се учат от това изкуство.

Хайнрих Лаубе е особено хвален за режисьорското си майсторство в изкуството на „рисуването на нишки“. Това „рисуване на нишки“ се състои само в свеждане на сложни драматични събития до тяхната проста основна структура. Само когато тази структура бъде разпозната и ефективно приложена от режисьора, може да се изрази правилно развързката на драмата. Публиката не е необходимо да е съзнателно наясно с тази основна структура. Това, което събужда любопитството им след първите пет минути, това, което поддържа интереса им, това, което в крайна сметка ги изпълва с удовлетворение или ужас – това са вътрешните течения на техните емоции, които са точно отражение на тази основна структура.

Той е най-добрият режисьор, който може да си представи драма с най-простите силови линии.

Малкото персонажи, които се появяват в пиесите на Хенешен, представят целия репертоар на драматурга. Разпознаваме ги отново и отново, дори в най-сложните драми и с най-индивидуализираните персонажи: дядото, Мария Сибила, Гертруд, Тони и самият Хенешен. Но най-добре ги разпознаваме в оригиналната им форма, когато наблюдаваме как обикновените хора развиват драматично изкуство от своите примитивни, типични преживявания.

## ОТНОВО «ДЪРЖАВНИЯТ НАЦИОНАЛЕН ТЕАТЪР»

След есето „Държавният национален  
театър“ от д-р Ханс Оберлендер\*

Идеята за национализиране на човешките институции, които досега са се развивали чрез свободна конкуренция, среща широка подкрепа днес. Мнозина се отдръпват от радикалните цели на социалдемокрацията, която се стреми да превърне цялото човешко съвместно съществуване в твърда държавна организация. И обратно, желанието да се поставят под държавен контрол определени клонове на материалната и интелектуалната култура, които в момента дължат съществуването си на частното предприемачество.

Инициаторите на подобни начинания вярват, че недостатъците, присъщи на свободната конкуренция, на безмилостната борба на силите, могат да бъдат отстранени чрез държавен надзор.

Недоволството от съществуващите условия е в основата на всеки копнеж за национализация на отделни аспекти от живота или на човешката култура като цяло. Това недоволство е в основата и на аргументите, представени в статията в бр. 1 на „Драматургичните документи“: „Държавният народен театър“.

Авторът смята, че сред широката публика съществуват само объркани представи за същността на актьорството и че това невежество води до артистично обезценяване на сцената. Той настоява държавата да възложи по-сериозни задачи на сценичните изкуства и по този начин да принуди публиката да...

\*В никакъв случай не съм съгласен с всички подробности в това есе. Напротив, вярвам, че целите на автора могат да бъдат постигнати по съвсем различни начини, отколкото самият той предлага. Въпреки това публикувам произведението тук, защото вярвам, че то може да стимулира плодотворна *дискусия* по важни въпроси в съвременния театър. Провокирането на такива дискусии ми се струва една от най-важните задачи на „Драматургични документи“.

От театъра трябва да се очаква повече от задоволяване на подчинена нужда от забавление. Публиката вече не трябва да ходи на театър, за да прекара приятно няколко часа според собствените си наклонности, а по-скоро държавата трябва да диктува как да използва тези часове. Театралните директори вече не трябва да бъдат принуждавани да се съобразяват с вкусовете на публиката, а вместо това трябва да ръководят дейността си според идеални принципи, контролирани от държавата.

Авторът вярва, че театралната криза ще приключи, ако никой режисьор не се страхува, че театърът му ще остане празен, ако служи на истинското изкуство, защото друг режисьор обслужва по-плитък вкус и примамва публиката му. Държавата, според автора, ще направи всички театри равностойни инструменти на истинското изкуство и всяка мръсна конкуренция ще престане.

Всичко това е много хубава идея. Но е замислена без да се взема предвид връзката между изкуството и държавата. Такива идеи винаги предполагат държава, която не може да съществува никъде, където държавата е формирана от общността на хората. Държавата, по самата си природа, трябва да се стреми към потискане на индивида. Ако всичко трябва да се регулира според твърди формули, тогава индивидът трябва да потисне своята независимост. Общата организация веднага се нарушава, ако индивидуалната личност се опита да се утвърди. Но изкуството се основава на свободното развитие на личността. А това, което не се основава на това свободно развитие, трябва да остане в сферата на посредствеността, на средното ниво. Разбира се, човек трябва да се съгласи с автора на гореспоменатото есе, когато той казва: „Разбира се, вярно е, че природният талант е основното нещо за актьора, но да се настоява само за него е глупостта, която интелектуалният пролетариат на професията е създал.“ Но човек трябва да му отговори: „Великият актьор може да дължи съществуването си само на природния талант и дори най-добрата държавна институция не може да доведе до повече от - може би полезно - участие в продукцията на малък талант.“

Посредствеността ще бъде насърчавана.“ Държавата винаги ще е склонна да насърчава тази посредственост. Тя може да попречи на един неталантлив човек лениво да замени актьорството с която и да е друга професия; но в същото време ще е склонна да изключва от своята сфера блестящия индивид, който отказва да се съобрази с установената норма.

Свободната конкуренция позволява на блестящия индивид да търси сферата, в която може да процъфтява. Всемогъществото на държавата просто ще лиши този индивид от условията, необходими за оцеляване. Напълно основателен е въпросът дали в борбата за съществуване не би било по-добре да се накарат множество неталантливи индивиди да влязат в пролетариата, за да могат малцината надарени индивиди да имат свободата да се развиват, вместо всичко да се свежда до средното ниво.

Ако се осъществи национализация на театралната система, всеки артист ще стане държавен служител. Държавата няма да фаворизира по-великия артист, а по-скоро по-добрия държавен служител. Всеки, който не е съгласен, не говори за реални държави, а за идеална държава, съществуваща във фантастичен свят. Всеки, който разбира природата и условията на изкуството, трябва да признае, че няма по-голяма услуга, която да се окаже на по-висш клон на културата, отколкото да се запази максимално свободен от държавно влияние.

Театърът ще бъде като много други неща: той ще излекува щетите, които е създал, от самия себе си.

В бюрократичен персонал няма да трансформира артистично мързеливите и неидеалистични режисьори в хора, обичащи изкуството, нито ще превърне актьорите, попаднали в „обикновената рутина“, в амбициозни личности; това само ще доведе до твърда еднообразност, заместваща свободното развитие, което по необходимост съчетава своите предимства с недостатъци.

Социалното възраждане на актьорската професия не може да се постигне чрез превръщането ѝ в професия на държавен служител.

Тази позиция не би спечелила нищо, ако „героичният баща“ имаше ранга на съветник от първа класа, а „младият любовник“ – на адюнкт. Това може да е гротескен начин да се каже. Но е сигурно, че всички предложения от рода на тези, направени от автора на гореспоменатото есе, винаги ще изглеждат гротескни, когато се сравняват с представите, извлечени от реалността. Само някой, който действа в такива общи рамки като тези на автора, може да прави подобни предложения.

Идеята, че публиката може да бъде издигната до повисоко ниво на артистичен вкус от държавата, е напълно неоснователна. Вкусът не може нито да бъде изкуствено повишен, нито понижен. Ако държавата създава театри, които не отговарят на вкуса на публиката, резултатът няма да бъде, че публиката ще придобие различен вкус – по-скоро театрите ще останат празни.

Аксиома ли е, че държавната власт винаги ще култивира възможно най-добрия вкус? Само тези, които отговорят утвърдително на този въпрос, могат да очакват национализацията на театъра да доведе до окончателното спасение на драматичното изкуство. Необходим е малък практически опит, за да се отговори отрицателно на този въпрос. Когато свободната конкуренция преобладава, винаги ще има хора с артистичен и проникателен вкус, които ще се впуснат в борба срещу грубостта и липсата на артистична чувствителност. След като една държава постанови невежество в изкуството отгоре, ще е необходимо значително време, за да се поправят щетите, причинени от подобна мярка.

Как си представя авторът на есето „Държавният национален театър“ развитието на драматичното изкуство като такова? Представете си време, в което се поставят само пиеси, одобрени за изпълнение от държавен служител! Представете си парламент, в който се повдигат интерпелации относно пиеси, които не са били приети! Представете си още парламент, в който Рий-

Посоката на драматичното изкуство се определя от партия, която прилича на нашата Католическа центристка партия! Последиците от национализацията са непредвидими. Трябва да е ясно, че безброй аспекти на нашето драматично изкуство са възможни само защото са отнети от държавата. Това отнемане би трябвало да престане в момента, в който волята на държавата стане всемогъща по театралните въпроси. Дори по-лошо от актьорското изкуство, което едва ли може да се превърне в заплаха за държавата, е самото драматично изкуство, което трябва да се страхува от национализацията на театъра.

Какъв принос може да даде един отделен артистично настроен човек към сценичните изкуства, беше демонстрирано напоследък от съюза между Рихард Вагнер и великия баварски крал. Трябва ли подобни неща да бъдат направени невъзможни чрез обща държавна стандартизация на театралната система? Никоя държава никога няма да може да създаде артистична институция като тази в Байройт. Такива институции не се създават от държави; те се създават от страстта на отделните хора.

Представете си, като паралел с национализацията на театъра, национализацията на живописиста и скулптурата! Ако идеята беше вярна за едната форма на изкуство, несъмнено би трябвало да е вярна и за другата.

„Актьорът на държавния театър ще... застане пред публиката от различна гледна точка“ от днешната актьорска професия, която, „тъй като ѝ липсват законовите облаги, с които се ползва гражданинът“, „счита често самосъздадените си свободи за свои законни права“ и „притежава моралните понятия на <свободна> професия“. Възможно е посредственият актьор да се възползва от това да бъде облечен в аурата на „честта на гражданската служба“; дали изкуството печели нещо от това е друг въпрос.

От особено значение обаче е твърдението на автора: „Веднага щом разбирането на публиката за природата на актьорството се задълбочи, изискванията към неговото изпълнение един ден ще бъдат такива, че артистичното прераждане на сцената ще бъде възможно чрез тиха работа.

Нейното



прилагането би трябвало да бъде в ръцете на професионален орган, назначен от държавата; следователно няма да има страх, че държавата ще се вкостени. Тя със сигурност никога няма да демонстрира външен блясък, а само ще спечели от замяната на крещящите атрибути с ред и солидност. Да, ред и солидност! В действителност този ред и солидност биха били система като нашата полиция. Педантизмът и бюрокрацията биха заели мястото на „крещящите атрибути и крещящите угощения“. Но тези „крещящи угощения и крещящи угощения“ са развъдникът на истинското изкуство. Наистина е вярно, че без лукс и това, което е излишно в еснафски смисъл, истинско изкуство не е възможно.

Авторът си признава: „Разбира се, възможно е това твърдение да бъде обвинено в преувеличен идеализъм. Единственият възможен контрааргумент би бил: Или искаме сценично изкуство в най-истинския смисъл на думата, или се отказваме от неговото съществуване; но ако сме сериозни по въпроса, тогава никое искане не бива да е твърде пресилено.“ С това авторът произнася собствената си преценка. „Преувеличен идеализъм“ е думата, която трябва да се използва, за да се опишат неговите начинания. Той се съобразява с неща, които никога не могат да бъдат осъществени; и това е щастливо за изкуството. Защото би било вреда за драматичното и актьорското изкуство, ако те бъдат осъществени.

Такива неща пораждаат недоволство. То винаги знае какво не трябва да бъде. Това, което трябва да бъде, всъщност не знае. Заменя това, което не знае, с неясна представа. И по този начин се заблуждава за неспособността си да създаде нещо наистина полезно. Полезни неща могат да бъдат създадени само при дадените обстоятелства. Тези, които не могат да създават полезни неща, си поставят неясни цели и се примиряват с празни надежди.

## КРИЗАТА С БУРГТЕАТЪР ВИЕНА

Във Виена кризата с Бургтеатър е ежедневна тема на разговор от седмици. По времето, когато тези редове се появяват, тя може би вече е намерила своето решение. Обаче, естеството на това решение не е истински интересният аспект. Нещо съвсем друго сигурно вълнува онези, които участват в развитието на театъра. Защото, както изглежда вероятно в момента, Паул Шинтер замени настоящия директор на Бургтеатър, Макс Буркхард, тогава е просто невъзможно да се говори, че художествените съображения са изиграли роля в разрешаването на този въпрос. И това е тъжната част: че въпроси, които би трябвало да се решават единствено от гледна точка на художествените достойнства, се поставят в зависимост от лични симпатии и антипатии, които нямат нищо общо с изкуството.

Когато д-р Макс Буркхард встъпи в длъжност, никой не можеше да говори в негова полза. От всички кандидати, разглеждани по това време, той трябваше да изглежда най-малко подходящият. Можеше да се заключи само, че той няма абсолютно никаква връзка нито с драматичната литература, нито с практическата част на театъра. И първите стъпки, които предприе като режисьор, само потвърдиха това мнение. Той се доказва като дилетант във всяко отношение. Изборът на актьори, който направи, беше просто невероятен.

толкова сурови думи на осъждане, каквито отправяше срещу директорството на Буркхард. Винаги, когато мнението му се появяваше в „Нойе Фрайе Пресе“, можеше да се прочете горчиво отхвърляне на новия директор. Но се случи невероятното: Лудвиг Щайдел се обърна към Макс Буркхард. Това бележи развитието на Буркхард по време на директорството му. Той превърна антипатиите на проницателните хора в симпатии. Ценителите на изкуството сега са негови приятели и последователи. Той доказва поговорката, че службата дарява разбиране. Той се потопи в изкуството. До такава степен, че такъв изтънчен ценител...

Театралният директор Паул Шинтер едва ли ще може да направи нещо друго, освен да продължи да управлява Бургтеатър по същия начин, по който Буркхард го е управлявал за последно. Когато Шинтер заеме мястото на Буркхард, нищо няма да се е случило, освен че една нехаресвана фигура ще бъде заменена от временно популярна. Художествените постижения на виенския Бургтеатър едва ли могат да получат нова форма от Паул Шинтер. Всъщност, дори трябва да се счита за късмет, че предишният директор е заменен от берлинския критик. Също толкова лесно е било антибуркхардистката клика да е поставила отново някой дилетант на важната позиция; и е съмнително, че късметът би се случил втори път, дилетантът да се превърне в значителен експерт за сравнително кратко време.

Има хора, за които може да се каже: те могат да правят каквото си поискат. Буркхард сякаш принадлежи към тях. Но такива хора са доста рядкост. Ако откриете такъв, трябва да го задържите и да му дадете възможност да развие силните си страни. Вместо това, Буркхард бива откъснат от поста си точно в момента, в който започне напълно да изразява уникалните аспекти на своята личност.

Добре известен факт е, че Буркхард е трябвало да се бори в продължение на седем години срещу враждебни клики от актьори, които са били толкова влиятелни, че са могли да създадат огромни трудности на режисьора. Буркхард енергично се е борил с упоритостта на тези клики и е постигнал много отлични неща против волята им. Ако в крайна сметка не е излязъл победител, едва ли е възможно нов човек да води битката с по-голям успех.

Задачата на директора на Бургтеатър днес е да адаптира тази уникална арт институция към новите обстоятелства. Публиката ще приеме новите форми на драма, както и новите форми на актьорско майсторство, ако осъзнае, че реформата се основава на артистични намерения. Публиката е далеч по-малко консервативна по отношение на изкуството.

като така наречените „влиятелни кръгове“. Публиката е била принудена да разбере Арнолд Бьоклин! Тези, които само преди няколко години отхвърлиха „Пиета“ на Бьоклин, сега стоят пред нея с обожание, както винаги са правили пред Сикстинската Мадона. Публиката на Бургтеатър лесно ще бъде спечелена да прояви същия интерес към модерното изкуство, както и към класическото. Макс Буркхард умело и проникателно допринесе за това развитие на вкуса. Не е трябвало да бъде обезпокояван в работата си.

## ПОЩА

Малко след написването на тези редове, аферата с Бургтеатър навлезе в нова фаза. Сега изглежда сигурно, че Паул Шинтер ще стане директор на Бургтеатър. Не е нужно да се добавя нищо към горните общи твърдения в светлината на този обрат на събитията. Ако Буркхард не остане директор на Бургтеатър, малцина могат да го заместят толкова отлично, колкото Паул Шинтер. Този критик притежава всеобхватни познания за драматичната литература и театъра. Той има безупречен, модерен вкус. В продължение на години е имал възможност да натрупа практически опит в областта, в която сега ще работи. Бъдещият директор на Бургтеатър трябва да притежава безмилостна енергия. Че Паул Шинтер притежава това, е доказано от това, което е изтекло до обществеността от подробностите за преговорите с него. Следователно има основателна надежда, че той ще може да следва само своите твърди артистични убеждения, както при избора на пиеси за изпълнение, така и по кадрови въпроси.

трябва да се ценят много високо, ако той ще бъде назначен на толкова важна позиция. И това е правилното решение.

фундаментално една от най-подходящите личности. Театрален режисьор не бива да е човек, произхождащ от редиците на актьорите и режисьорите. Опитът учи, че такъв човек винаги избира пиеси според изискванията на актьорската игра, а не според нуждите на драматичната литература. Той винаги ще се пита: предлага ли тази пиеса добри роли? Този въпрос не може да бъде основното съображение. Първото е: трябва ли тази пиеса да се играе заради литературните ѝ качества? Тогава актьорите трябва да бъдат натоварени със задачата да изпълнят пиесата съответно. Противно на изискванията на актьорската професия, режисьорът винаги трябва да представлява правата на литературата. Никой актьор не може да направи това, никой режисьор не може да направи това. Само човек, който има жива връзка с литературата, може да направи това. Следователно, само драматург или театрален критик може да направи това. Представителите на драматичното производство и тези, които оценяват това производство, са правилните хора, които да ръководят театрите. Затова е късмет, че Паул Шинтер беше избран за директор на Бургтеатър. Би било желателно придворните театри по-специално да последват примера, даден във Виена.

Шинтер ще ръководи виенския дворецов театър в съвременния смисъл. Той ще трябва да се справи с ожесточени битки срещу предразсъдъците, присъщи на австрийския характер. Не е сигурно, че има напълно ясна представа за трудностите, които ще го сполетят. Но ще има силата да се впусне в борба дори срещу онези сили, чието съществуване не предвижда. Може би царуването му ще продължи дори по-кратко от това на предшественика му. Но несъмнено той ще постигне и достойни неща за кратко време.

## ТЕАТЪР И КРИТИКА

Темата за „театралната критика“ не е приятна. Тя е най-малко поучителна за самите театрални професионалисти. Какво ли не се среща под заглавието „театър“ в нашите вестници и списания? Може би никъде аматьорството не процъфтява по-изобилно, отколкото в тази област.

И положението е най-лошо, когато става въпрос за критика на драматични представления и актьорска игра. Положението е по-добро с оперната критика. Що се отнася до музикалните изпълнения, невежеството и липсата на знания обикновено са лесни за откриване. Ако прочетете пет реда от музикален критик, ще можете да прецените дали си имате работа с експерт или дилетант. През последните няколко десетилетия обаче условията в тази област също са се влошили значително. Принадлежащите към артистичния кръг на Вагнер не могат да бъдат освободени от отговорността, че са допринесли изключително много за този упадък. Във времето преди появата на критиците от вагнерианската школа на сцената е било от съществено значение за музикалния критик да говори за музикалните аспекти на едно представление от професионална гледна точка. Той е трябвало да знае какво е възможно в рамките на изкуството, което критикува. Той е трябвало да говори за архитектурата на музикалното произведение на изкуството. Той е трябвало да интерпретира възприятието на ухото и музикалното въображение е изисквало своето. Вагнеровите критици започват да говорят със съвсем различен тон. В техните писания почти не се споменава за музика или музикално въображение. Вместо това, те се посветиха на всякакви мистериозни състояния на ума и мрачни, мистични истини или дори природни явления, уж изразени в това или онова музикално произведение. Пълни глупости се вършеха и се вършат. Най-блестящото разобличение на тези глупости е хубавата малка книжка на Ханслик „За музикално красивото“. Музикален критик, който отхвърля тази книга, не може да бъде взет на сериозно. Защото човек може да бъде сигурен, че той изобщо не говори за музика в рецензиите си.

Той ще ни каже какво е „изразено“ в този или онзи момент от музикалното произведение; но ще ни остане задължен за всичко, свързано с архитектурата на едно музикално произведение, която се изчерпва в рамките на това, което ухото и музикалното въображение възприемат.

В тази област вече се забелязва ясен спад . Критиците на Вагнер вече биват отхвърляни от проникателните музиканти.

Положението е различно с театралната критика. Тук дилетантството е по-трудно за откриване. Малко хора знаят къде е границата между дилетантството и познаването. Познаване може да се припише само на онези, които основават преценката си на чисто художествените качества на произведението. Драмата трябва да бъде структурирана според същите строги художествени принципи като симфонията.

Въпросът обаче се усложнява от *ограниченията* на драматичното изкуство. Тази тема е от значение за критика само дотолкова, доколкото той трябва да реши дали дадена тема е подходяща за драматична обработка. Този въпрос е неуместен в музиката, защото музиката е изцяло форма. Тя няма тема. И грешката на критиците на Вагнер се състои именно в опита им да наложат тема върху музиката.

В *драмата* обаче темата се разглежда по никакъв друг начин, освен както току-що беше посочено. Всяка по-нататъшна преценка върху темата е нехудожествена. Нехудожествени са въпросите дали една тема е по своята същност значима или незначителна, красива или грозна, морална или неморална и т.н. Тези въпроси са без значение за критика. Веднага щом дадена тема предоставя необходимото за драматичното развитие, критикът трябва да попита само дали творецът е извлякъл това, което е присъщо на темата, и след това как го е развил. „Какво“ в драмата трябва да е без значение за него; важното е „как“. Как поетът въвежда конфликта, как преплита нишките, как завършва събитието – това е, което трябва да се обсъди.

Но за съжаление, това рядко се споменава в нашите театрални рецензии. Фокусът винаги е върху материала. И в това отношение материалът е нехудожественият. Представете си да приложите духа на нашата драматична критика към критиката на живописиста. Бихме чули дали изображеният пейзаж е прекрасен или ужасен, красив или грозен, привлекателен или отблъскващ, дали човек, изобразен от художника, е очарователен или отвратителен и т.н. Но няма да чуем нищо за това дали художникът е успял да приведе образа и фона в правилна пропорция, дали е постигнал хармония на цветовете или не. Бихме чули за всички неща, които са без значение за нас в една картина; но не бихме могли да извлечем нищо от специфично живописното качество от критика, фокусирана единствено върху материала.

Голям напредък в театралната критика ще се състои в изискването от нея да се изисква същото ниво на експертиза, както от оценката на визуалните изкуства.

Нашата театрална публика обаче пречи на този прогрес. Кой е наясно с чисто художествените качества на една драма? Кой изисква критикът да оценява тези качества? Всичко зависи от темата – всичко се стреми към темата! И Шилер говореше напразно: В унищожаването на темата чрез формата се крие истинската художествена тайна на майстора. Гьоте е вложил същото чувство в думите на „Фауст“: Помислете за „Какво“, помислете още повече за „Как“.

Що се отнася до драмата, ние сме заседнали във варварско настроение.

А актьорството? Това е пренебрегваното доведено дете на критиците. Това е изкуството, което дори най-претенциозните съдии трудно разбират. Дори най-основните аспекти не са ясни.

Фактът, че двама актьори трябва да играят една роля по съвсем различни начини, обикновено не се взема предвид. Актьорът обединява три души в себе си, когато играе. Първата е неговата ежедневна човешка личност, фигурата му, лицето му, носа му, гласът му и т.н.; втората е личността,



която поетът му дава да играе, Поса.

Хамлет, Отело и т.н. Третият остава невидим. Той стои над двата. Използва първия като инструмент, за да въплъти втория. И тъй като няма двама души, които да са еднакво устроени, няма двама актьори, които да могат да играят роля по един и същи начин. Актьорът трябва да намери компромис между човека, когото поетът изобразява, и собствената си естествена конституция.

Само критик, който пита дали актьорът е успял да постигне този компромис, може да бъде разглеждан. Всичко останало, написано за актьорството, е празна реторика.

Критиката на драмата и актьорството често се оценява от твърде ниска перспектива. Основното предположение е: всеки може да пише за тези неща. И наистина „всеки“ го прави. Именно защото оценяването единствено въз основа на съдържанието е толкова изкушаващо, стандартите трябва да бъдат особено високи. Трябва да се изисква експертен опит, защото експертният опит е толкова труден за разграничаване от шарлатанството.

Но публиката с готовност приема няколко остри забележки относно драма или актьорско изпълнение. Тук твърденията се приемат за чиста монета, твърдения, чиито аналози в друга форма на изкуство просто биха били отхвърлени с осмиване. Добре написаната рецензия на изкуството се цени повече от здравата художествена преценка. А ако рецензентът е и остроумен! Тогава никой не се интересува от неговата експертиза.

Ще бъде трудно да се постигнат по-добри условия в тази област . Въпреки това, в полза на драматичното изкуство и актьорството, те *трябва да бъдат създадени*.

## НЕЗНАЧИТЕЛНИЯТ

В малко изкуства на пръв поглед незначителното играе толкова важна роля, колкото в актьорството. Дали актьорът движи този или онзи лицев мускул в даден момент, дали движи дясната си ръка или не: тези неща имат значение. Цяла сцена може да бъде нарушена от едно-единствено лошо движение на ръката на този или онзи актьор.

За съжаление, актьорските ни умения все още не са толкова изпитани, че да можем да доловим дори *един* лош жест с ръка или неправилно потрепване на лицев мускул. Обикновено ни е нужен *цял* актьор, който „разваля всичко“, за да осъзнаем колко е необходимо сценичният изпълнител да се съобрази с поета, за да реализира напълно намеренията на последния на сцената.

За театралната публика актьорът е личността, която довежда намеренията на поета до истинско изпълнение.

Следователно, струва ми се напълно излишно да обсъждаме дали актьорството е първокласно или второкласно изкуство. Разграниченията в ранга са много важни в етичните въпроси; в сферата на изкуството те са без значение. Защото в изкуството всичко е необходимо, дори привидно случайното. Произведението на изкуството трябва да бъде перфектно до най-малкия детайл, за да отговори на строгото изискване за завършен стил. Нищо, като чужд елемент, не може да наруши хармонията на цялото. Актьор, който играе роля дори *малко* по-банално от предвиденото, може да съсипе една велика драма.

Въпросът за ранга, който актьорството заема в йерархията на изкуствата, ми се струва неуместен. Важен обаче е проблемът: как актьорството може да изпълни задачите, поставени му от поетите?

има ли актьорското изкуство самостоятелно значение наред с драмата или не?

Вярвам, че то абсолютно заслужава такова самостоятелно значение. Творбата на един сценичен артист е завършена само когато е пренесена на реалната сцена с помощта на актьорската игра.

Доказателството е много просто. По времето на Шекспир „Хамлет“ със сигурност е трябвало да се играе по различен начин, отколкото днес, предвид наличните по онова време средства за актьорско майсторство.

Може да не играем „Хамлет“ по-добре, отколкото е бил игран по времето на Шекспир, но го играем различно. Ако го играехме днес по начина, по който Шекспир е замислил, щяхме да го играем зле.

Ако обаче човек разполага с различни средства за реализиране на нещо и реализирането може да бъде добро в един случай и лошо в друг, тогава средствата имат независимо значение.

Актьорското изкуство е средство, но средство със самостоятелно значение.

Как Х играе Позата и че я играе различно от Y, това е важното.

се изразява в личността на Паса, със сигурност е едно и също за всички времена. Начинът, по който се изразява чрез актьорското *изкуство*, се променя от десетилетие на десетилетие.

Следователно, не бива да говорим за незначителните аспекти на актьорството. По-скоро трябва да размишляваме върху това, което наистина има значение в това изкуство. Абсурдно е да наричаме актьорството репродуктивно изкуство. Драмата е за истинския актьор това, което реалността, природата, е за драматурга. Точно както драматургът е продуктивен по отношение на природата, така и актьорът е продуктивен по отношение на драмата. Той издига драмата до нова, специална художествена сфера. Ако драмата е част от природата, видяна през темперамента на драматурга, тогава представеното сценично произведение е драма, видяна през темперамента на режисьора и актьорите.

омаловажим статута на актьорството, трябва да го

признаем за независима форма на изкуство.

Ако го приемем и размислим върху неговите уникални технически средства, тогава то ще ни се представи като самостоятелно изкуство, подобно на другите изкуства.

След като осъзнаем това, ще мислим по-малко за подчинения им ранг; ще бъдем по-справедливи към тях.

Актьорското изкуство се нуждае от такава справедливост. Защото днес то често се смята за доведено дете сред изкуствата.

Това предубеждение е особено разпространено сред драматурзите, които също така създават пиеси. То трябва да бъде преодоляно.

И ще бъде преодоляно в момента, в който човек си изясни връзката между актьорството и драматичната поезия.

Липсва ни истинска техника на актьорско майсторство. *Тя* първо трябва да съществува. Тогава и поетите, и актьорите ще я разпознаят. И тогава двете категории творци ще се разберат взаимно.

В момента подобно разбиране липсва.

## МАКС БЪРКХАРД

Ще оставя на други да преценят художествените достойнства на „Изборите за кмет“ и „Катерл“. Не мога да се накарам да изброя резервите си към тези две пиеси, предвид впечатлението, което имам за личността на техния автор. Бих се чувствал като дребен заядател, ако трябваше да съдя индивидуалните постижения на Макс Буркхард за техните слабости, след като бях свидетел на огромния обхват на желанията на този човек и огромната енергия, с която разполага, за да ги постигне. Човек трябва само да го слуша един час, за да оцени простия, грандиозен стил, в който живее и работи.

Първото нещо, което ви поразява в него, е неговата непредубедена визия за нещата, които го интересуват. А хоризонтите му са обширни. Той се чувства като у дома си в широки области на изкуството, науката, общественото образование, правото и икономиката. Навсякъде вижда ясно и уверено. Вижда голямата картина. И казва това, което има да каже за нещата, с най-голяма откровеност. Такава откровеност е сред най-редките в нашето време. Досега Буркхард е бил на позиции, които изключват такава безрезервна откритост. Изглежда, че никоя от тези позиции не е успяла да го възпре от ясения, директен път, прочертан му от характера и таланта му.

Той има остро око за злините на нашето време, както големи, така и малки; и притежава здрав разум относно това какво може да се направи, за да ги подобри. Той не желае да се въргаля в непостижими идеали и да изгражда мъгляви утопии; но знае как да определи кое е постижимо. Написал е трактат „За реформата на правните изследвания“, *който* доказва на всяка страница това, което казвам. В друг труд той предлага и целенасочена оценка на ролята на изкуството в социалния организъм.

Всяка позиция, която заема, всяка задача, която обстоятелствата му поставят, Буркхард ще използва по начин, съответстващ на неговата природа. Независимо дали е директор на Бургтеатър, дворецов съветник или преподавател в университет: той винаги ще се стреми да насочва общественото развитие в посока, която смята за обещаваща за бъдещето. Всяка длъжност, която заема, всяка пиеса, която пише, ще бъде просто възможност за него да се утвърди. Човекът в него винаги ще бъде по-велик от всяка длъжност, от всяко отделно постижение. Той ще отпечата своята същност върху всичко.

Имаме нужда от такива личности. Не омаловажава значението им фактът, че изглеждат дилетанти в някои от постиженията си. Имаме достатъчно хора, чиято експертиза се отразява в тяхната област. Имаме нужда от личности, които притежават всички външни...

калъпа на своята индивидуалност. Буркхард е един от тях.

Дори външният му вид е символичен. Не е подходящо за директор на Бургтеатър да носи „Щьосер“ – цилиндър, подобен на тези, които носят виенските шофьори на фиакри. Буркхард е управлявал Бургтеатър седем години с такъв „Щьосер“ на главата. Сигурно е смятал, че му отива; и какво го е грижа, че не е подходящо за директор на Бургтеатър? И такъв е той във всичко. Ако го направят таен съветник – както се говори – той ще направи много неща, които не са подходящи за таен съветник; но ще направи това, което е подходящо за Макс Буркхард.

се характеризира с почти наивно чувство за истина . Идеята, че всяка позиция налага съображения на човек – това страхливо социално извинение на толкова много слабаки – изглежда е идея, която никога не е минавала през ума на Буркхард. Всичко, което казва и прави, е честно и искрено. Концепцията за позиране никога не е била измислена за него.

И всички качества, които описох в него, той въплъщава с виенската лекота и топлина. Човек на практика трябва да се насилва да говори за тях, защото те ни изправят пред най-съвършена естественост. Вярвам, че Буркхард никога не би могъл да разбере защо толкова много се говори за неговите достойнства. Той едва ли ще се смята за нещо повече от достоен човек. Той не мрази недостатъците, които осъжда. По същество това е безобидна ирония, с която говори за тях. Той се отнася с хората по такъв начин, че те всъщност не изглеждат като злодеи, а просто като глупаци, страхливци и простаци. Той казва на хората, че са „багаж“, но с тон, който едновременно им дава да разберат: не е тяхна вината. Той ще отпрати дори най-хапящите забележки по най-сърдечния и приветлив начин.

Буркхард наистина превъзхожда въпросите, с които се занимава. В ситуации, в които по-нисш ум би говорил с фанатична ярост, той говори с превъзходна усмивка. Аз



Вярвам, че не таи злоба към хората, които са го изгонили от Бургтеатър; защото ги разбира... Той знае, че не са имали друг избор и си е изградил подходяща преценка за тази способност... Не изисква от никого да бъде по-умен, отколкото е.

Вярвам, че именно тази характеристика на Буркхард го кара да изглежда като човек, чието творчество ще бъде дълбоко. Той не изисква нищо невъзможно от нещата или хората; следователно ще постигне това, което иска. Радост е да го чуеш да говори за намеренията си. Дори някои неща да успеят само частично, а други изобщо да не успеят, това няма значение. Той е толкова значим, че провалът просто не е опция за него. И когато един австриец (Александър фон Вайлен в „Значението“ от 8 януари [1898 г.]) каже: „Дайте му голяма сфера на дейност, достойна за него, такава, която го изпълва напълно“, бих отговорил: поставете го където пожелаете; той винаги ще бъде това, което трябва да бъде: Макс Буркхард. И това е достатъчно.

## АТАКА СРЕЩУ ТЕАТЪРА

В първия февруарски брой на „Kunstwart“ берлинският театрален критик Юлиус Харт публикува остра атака срещу театъра. Човек, който пише за театрални представления няколко пъти седмично и чиито рецензии са добре приети, защото демонстрират значителна художествена преценка, предлага следното обяснение: „В първоначалния наплив от впечатления лесно се връщам към сладки младежки недискретности и приемам театъра сериозно – ужасно сериозно – и фантазирам за всички възвишени и красиви неща, за които би трябвало да е предопределен. Но защо? Със същото право, с което изисквам от този публичен спектакъл да бъде „храм на изкуството“, мога да изисквам и от една берлинска бална и танцова зала да внушава морал и добродетел у младите мъже и жени.“

Посещението на църква образова. Не образова. Смее ми се. Ако ексцесиите на театъра се обсъждаха по този начин, човек би могъл да го понесе. Но Джулиъс Харт, театралният критик, продължава, казвайки, че драматичното изкуство и театърът не трябва да имат абсолютно нищо общо, защото театърът, по самата си природа, никога не може да обслужва истинска художествена нужда. „Естетическото образование винаги ще бъде толкова ниско, колкото е днес, ако не разберем напълно, че сцената и *изкуството*, преди всичко, нямат нищо общо, че пиесата и драмата са два различни свята.“

Изглежда почти невероятно, но в есето могат да се открият изречения като следното: „Цялата ни драматургия страда от това, че просто изисква от драматичната поезия същите чисто външни фактори, които решават в театъра и могат да доведат до закони за пиесата, която обаче, както всяко истинско произведение на изкуството, иска да бъде замислена като организъм, като нещо живо, което произтича от вътрешни потребности.“

Две неща са възможни, помислих си, след като прочетох есето на Харт. Или Харт се изразява остро в пристъп на умора от недостатъците на театралната система и я осъжда само когато тя се изразжда до степен, в която всичко зависи единствено от ефекта, където поетът, който иска да пише за театъра, е принуден вече да не обмисля вътрешните механизми на историята, а вместо това да се запита как ще работи това или онова? Или той наистина има предвид – което всъщност е писано – „Мога да одобрявам, признавам и приемам театъра, стига да не го смятам за арт институция... какво общо има писането за сценични ефекти с поезията? Театър! Нека най-накрая спрем да говорим за него, сякаш е арт институция.“

При по-внимателно разглеждане обаче трябва да пренебрегна първия случай. Джулиъс Харт е твърде интелигентен човек, за да каже нещо дори отдалечено наподобяващо твърдението, че романистичното писане може да се изроди в повърхностна публицистика и следователно няма нищо общо с изкуството.

Но ако Джулиъс Харт наистина вярва, че театърът, по самата си природа, няма нищо общо с изкуството, защото изискванията на сцената противоречат на изискванията на драматичната поезия, тогава трябва да кажа, че подобно съждение ми се струва като пълна липса на разбиране не само на природата на театъра, но и на природата на цялото изкуство.

Трябва да посоча някои тривиалности, ако искам да опровергая това гротескно съждение. Всеки, който говори за противоречие между изискванията на сцената и вътрешната драматична необходимост, би могъл също толкова добре да каже: архитектът не трябва да строи къщи, а просто да ги рисува такива, каквито излизат от него като организъм, защото изискванията, които трябва да бъдат изпълнени при построяването на една къща, нямат нищо общо с вътрешната художествена необходимост на вроденото му чувство за форма. Архитектурното произведение на изкуството е свършено само ако художникът вече го е замислил по такъв начин, че да има хармония между творенията на неговото чувство за форма и между изискванията, които трябва да бъдат поставени към една действителна сграда. Драмата ще бъде свършена само ако творението, което поетът, чрез вътрешна необходимост, позволява да изтече от неговата личност като нещо живо, включва всички елементи, които правят възможно едно сценично представление. Въплъщението от реални хора и с помощта на сценични реквизити трябва да бъде допринасящ фактор в творческото въображение на драматурга. Той трябва да оформи драмата си по такъв начин, че да я представи в идеално представление. Не само присъщата необходимост от драматично развитие, но и сценичният дизайн, замислен във въображението, принадлежи на концепцията на драматурга. Сцената е просто един от инструментите, с които драматургът работи. А драма, която не е подходяща за сцена, е като картина, която не е нарисувана, а само описана.

само общи неща. Чувствам се като учител, който изважда изречения от учебник за начално образование. Но когато

твърдения като тези в есето на Харт...

Когато в света се произнасят изречения, човек за съжаление е принуден да направи нещо подобно.

Отец Т. Вишер също разбираше нещо за природата на изкуствата ; и в неговите лекции върху „Красота и изкуство“ прочетох изречението: „Имате красив, пълен съюз на изкуствата в театъра. Там архитектът *проектира* пространството, художникът - декорите. Поетът пише текста на драмата. Актьорите оживяват героите и сцените, които е измислил.“ Разбира се, Вишер също знае: „Начело на този съюз трябва да стои поетът; неговото изкуство трябва да надделее.“ Но е далеч от твърдението, че поезията трябва да надделее, до изказването на Харт: „Но какво общо има това сценично писане с поезията? Театър! Нека най-накрая спрем да говорим за него, сякаш е арт институция.“ Това е път, който не може да бъде извървян от всеки, който разбира нещо за природата на изкуствата и техните средства.

И сега, след като записах всичко това, бих искал да разгледам *трето* възможно обяснение за избухването на Харт срещу театъра. Просто не вярвам, че Джулиъс Харт би могъл да разбере погрешно същността на театъра по начина, по който есето му предполага. Ценя го твърде високо, за да повярвам в това. Следователно, предполагам, че цялото есе не е замислено сериозно. То е замислено иронично. Авторът всъщност иска да покаже колко важен е театърът за драматичното изкуство и затова обяснява колко абсурдни са възгледите на всеки, който твърди обратното. Все едно някой да каже: Платното, боята и четката нямат нищо общо с рисуването; те само обезобразяват и покваряват чистото произведение на изкуството, което струи с вътрешна необходимост от душата на художника. „Но какво общо има цялото това пръскане на цвят с рисуването? Картини! Нека най-накрая спрем да говорим за тях, сякаш са произведения на изкуството.“

На тези страници многократно се говори за ценността на театъра като художествена институция. Никога не бих се съгласил да основавам „Драматургичните документи“, ако не бях убеден във възвишената мисия на театъра. Вече не смятаме „сцената“ за „морална институция“, както Шилер правеше в по-младите си години. Но още повече като художествена институция. Вярвам, че никое изкуство не може да преследва морални цели. Затова не изисквам такива цели от театъра. Но смятам театралните представления за тези, които най-лесно могат да спечелят публика и да привлекат интерес. От сцената може да се събуди художествената оценка и вкус в най-широки кръгове. Това, което правим, за да подобрим театъра, се прави, за да подобрим изкуството. Това, което казваме против театъра, вреди на изкуството. Ще подкрепя всеки разумен план за подобряване на нашия театрален пейзаж.

Дори не искам да се присъединявам към гласовете срещу пресмятането на „ефекта“. Понякога е необходимо да се бъде директен. Дори Шекспир не е презирал да взема предвид практическите изисквания на сцената.

Шекспир демонстративно е структурирал началните сцени на своите пиеси така, че закъснелите да могат да разберат хода на събитията. А някои много разумни хора твърдят, че драматургът в този пиесата е бил толкова велик, защото е бил и велик актьор.

Винаги ще остане вярно, че драма, неподходяща за сцена, е несвършена. Поет, който може да създава само книжни драми, е като художник без ръце.

Вместо да се хули театърът, човек би трябвало да прави предложения как да издигне тази форма на изкуство. Яркото, осезаемо възплъщение на сцената е, в края на краищата, нещо съвсем различно от самотното четене на книга. Тези, които не мислят много за театъра, пренебрегват този факт. Имам лошо мнение за онези драматурзи, които не могат да пишат пиеси, подходящи за сцена. Драмата трябва да е изпълнима. А тази, която не е, е лоша. Също така

Симфония, която не може да се слуша, е лоша. Книжните драми са абсурдни.

Знам , че най-добрите поети са защитавали книжната драма. Но не това е въпросът. Понякога един поет може да почувства нужда да се изрази чрез средствата на драмата, дори и да не му липсва талантът да си представя нещата в сценични образи. Хамерлинг беше един такъв поет, за когото бих искал да кажа следното. Неговите драми не могат да бъдат изпълнени. Това не намалява значението им. Но затова човек трябва да го смята за слаб драматург.

Една добра драма винаги ще плаче за сцената.

Презрението към сцената винаги ми се струва като знак за одухотворяване на изкуството. Но одухотворяването на изкуството е неговата смърт. Колкото по-чувствено изглежда изкуството, толкова повече то съответства на своята същност. Само периоди на артистичен упадък поставят първостепенна ценност върху нечувственото.

## ОТ АКТЬОРА

Преди няколко години Херман Бар интервюира редица актьори за тяхното изкуство. Те му разказаха много интересни неща за старите и новите сценични стилове, говориха за връзката си с драматурга и за подготовката на ролите си. Всичко това може да се прочете в книгата на Бар „Етюди върху критиката на модернизма“. Най-значими са думите, изречени от Флавио Андьо, блестящият партньор на Дюзе: „В началото не се занимавам с текста, нито пък особено с ролята си. Първо, трябва да разбере цялото произведение. Първо, трябва да усетя поезията – тоест, в коя социална класа, сред кои хора, в какво настроение се случва всичко. След това бавно се очертават отделните персонажи, как всеки един е оформен от родителите си, от възпитанието си, от съдбата си. Когато най-накрая го имам напълно...“

Ясно е, че за да видя всеки жест и да чуя всеки звук, се опитвам да се преобразя в него, да се откажа от собствената си природа и да приема неговата. Неуморното наблюдение трябва да ми помогне в това. Винаги наблюдавам. Наблюдавам колегите си, наблюдавам теб, наблюдавам онзи сервитьор ей така. Така събирам изразните средства. Текстът тогава е най-маловажното нещо. Той идва последен, често едва на репетиция.

Едва ли би било погрешно да се смята, че тези изречения характеризират не само стила на Андо, но и този на Дюзе. Създаването на роля в рамките на цялостната пиеса трябва да се твърди като решаващо изискване на актьорското изкуство. Това противоречи на обичайната задача, която актьорите сякаш си поставят. Те просто играят индивидуалната роля, която по някакъв начин са измислили, без да се съобразяват с цялостната творба.

Отличен пример за този последен тип актьорска игра е Дзакони. Достатъчно е само да обърнем изреченията на Андо, за да открием тяхната характеристика. Всеки, който може да приеме, че един актьор, независимо от съдържанието на цялото произведение, играе роля с най-високо техническо съвършенство, както той я е замислил, но както поетът никога не си я е представял, може да се възхищава на Дзакони.

Андо казал на Бар: „Природата е единственият ни закон. Това ни отличава от французите, които винаги работят с традиционен механизъм. Те имат – доколкото мога да видя – някои наистина изключителни творци, но винаги е традицията, красивата линия, механизмът. Понякога, за миг, природата пробива, но след това търсената красота и изкуствената подредба веднага се завръщат.“

Този механизъм не пита за индивидуалния характер на личността в дадено произведение; вместо това, той използва определени шаблони, в които натрапва всичко. Тези шаблони горе-долу се доближават до индивидуалните характери, които поетите изобразяват. Има човек със сто специални черти.



Актьорът просто игнорира стоте специални характеристики и играе конвенционалния интригант. Има традиционни правила за това как да се играе интригант.

Този вид формулирана актьорска игра за съжаление е много *по-* разпространен, отколкото може би си мислим. Натурализмът, такъв какъвто е бил адаптиран за сцената, е направил много за преодоляването му. Под негово влияние стана ясно, че няма двама еднакви хора и следователно е невъзможно да се сведат всички герои, изобразени на сцената, до пет или шест стереотипни фигури. Натурализмът отново направи посещението на театър приятно, защото вече не се виждат едни и същи генерични стереотипи – злодеят, бонвиванът, комичната старица и т.н. – в различните пиеси, а по-скоро отделните герои се изобразяват отново.

Но актьорите, които се представят по този начин, все още не са многобройни. Голяма част от актьорите ни се струват скучни, когато ги гледаме за пети или шести път. Знаем точно как *ще* направят нещо, защото познаваме целия им репертоар от пози, жестове и т.н. Те не знаят нищо за факта, че един актьор прави любовно обявяване по един начин, друг по онзи. Те правят любовното обявяване – театралното любовно обявяване – във всеки един случай.

Ситуацията може да стане толкова лоша, че да не можете да различите двама актьори, изпълняващи една и съща сцена един след друг зад завеса. Най-много единият я прави малко по-добре количествено, другият малко по-зле; качествено често няма и най-малката осезаема разлика. Актьорите се сменят, но *шаблонът* остава.

Всичко това се обсъжда все по-често през последните години . Необходимостта да се посочат съществуващите проблеми произтича от променящите се вкусове в драматичната област. Не е чак толкова *отдавна времето* , *когато в театъра доминираха пиеси*, в които героите не се основаваха на живота, а на традиционните актьорски стереотипи .

Те се характеризираха с... Дори в пиесите едно наивно момиче изглеждаше невероятно подобно на друго. Не беше изобразено наивно момиче, а по-скоро „наивното момиче“. Днес имаме щастието да смятаме тези, които създават пиеси от този вид, за просто производители на пиеси. Дори сред театралите, които все още търсят само няколко часа удобно, тривиално забавление, има много, които споделят това презрение. Днес от поета се очаква да черпи от живота за своите творения, да внесе частица от реалния живот във всяко от тях. Тези изисквания към драматурзите неизбежно доведоха до допълнителни изисквания към актьорите, които не искат да играят според традицията, според установените механизми. Днес имаме достатъчно пиеси, които просто не могат да бъдат изпълнени според старите театрални правила. Ако бъдат принудени да бъдат, най-голямата им сила се губи.

Не бива да се вярва, че чрез игра с индивидуалностите, вечните принципи на красивите линии, които надхвърлят ежедневието, трябва да бъдат загубени.

също имаше много проникателна дума да каже на Херман Бар по този въпрос: „Аз наистина питам много за красотата. Но не за конвенционалната, академична красота – по-скоро за моята индивидуална красота, красотата, която нося в себе си, красотата, която ми *дава моята собствена естетика* . Но това не противоречи на истината. Толкова малко, колкото и самоочевидните отстъпки на <optique du théâtre>.“

Днес вече не искаме да купуваме красота на сцената, като фалшифицираме живота. Знаем, че красотата не се крие извън, а в царството на реалността.

Как Андо нарича своята индивидуална красота? Какво има предвид под конвенционалната красота, която идва от училище? Има начин да се изобразят характеристиките на човешката личност по такъв начин, че нейната същност да е по-очевидна външно, отколкото е в ежедневието. В сферата на ежедневието същността не се разкрива изцяло в характеристиките.

Винаги остава един остатък, който трябва да гадаем, да извеждаме. Този остатък трябва да изчезне, ако личността иска да разкрие красотата си. Тя трябва, така да се каже, да обърне същността си навън. Но именно същността си тя обръща навън. Следователно красотата е и нейна собствена. Нещата са различни с конвенционалната красота. Тук личността не обръща навън това, което притежава, а по-скоро отрича тази същност и модифицира характеристиките си по такъв начин, че те да наподобяват характеристиките на въображаемо същество. Личността се отказва от себе си, за да се съобрази с обща норма .

Красотата не може да бъде наложена на личността отвън; тя трябва да се развие отвътре. Ако на една личност липсват необходимите зародиши, за да се получи желаният ефект на красота, тогава *тя* просто ще бъде непълноценна. Ако обаче човек се облече във външна мантия на красотата, той обикновено няма да изглежда непълноценен – стига действието да е добре изпълнено – но с право ще бъде етикетиран като „карикура“.

## ПОЩА

към есетата „Предложение за подобряване на немския театър“ от Ханс Олден и „Режисьорска школа“ от д-р Ханс Оберлендер.

По важен театрален въпрос, драматург, който е и експерт по практическо сценично изкуство, и проникателен режисьор последователно се изказаха. Всеки, който подложи предложенията им на задълбочено разглеждане, ще трябва да признае, че аргументите им наистина могат да допринесат за решаването на проблема. Трябва обаче да се каже също, че идеите им за реформа са насочени към коренната причина за проблема.

Във всички подобни идеали е очевиден недостатък. Те са фиксирани върху определена посока. Забелязали са много специфични несъвършенства в настоящата правителствена политика и искат да ги премахнат. За тази цел те измислят формула, според която възнамеряват да трансформират съществуващите условия. Те пренебрегват факта, че подобна формула неизбежно води до значителни недостатъци на практика. Убеден съм, че ако Олден и Оберландер, като личности, биха могли да се намесят в реформата на правителствената политика, те биха могли да постигнат нещо изключително важно с идеите си. Но не съм по-малко убеден, че същите тези идеи, в ръцете на други, трябва да причинят ужасна вреда.

И това ме довежда до въпроса, на който ми се струва, че е обърнато твърде малко внимание в дебата. Най-важното нещо в изкуството е и си остава личността. Човек може да създаде консерватории и театрални училища с най-фини принципи. Те няма да постигнат нищо, ако ги управляват педанти с тези принципи. Те ще постигнат велики неща, ако бъдат водени от личности, от които произлиза онова тайно влияние, което, действайки от една артистична природа към друга, ражда най-прекрасните неща.

И една артистична натура никога няма да се задоволи просто с усъвършенстване. Целта ѝ ще бъде да открие изгряващия творец. Затова не съм напълно несъгласен с критика на „Берлинския тагеблат“. Наистина е вярно: човек не може да стане режисьор, човек не може да стане актьор; човек или е такъв, или не е. Училищата трябва да виждат най-висшата си задача в откриването на твореца, който вече е там, и в неговото развитие. Ако човек преследва тази цел, скоро ще осъзнае, че всички формулни подходи са само от второстепенна стойност. Човек ще трябва да признае, че в зависимост от индивидуалността на изгряващия творец, един метод ще бъде подходящ тук, друг там. Човек ще трябва също да признае, че видът предварително образование е от малко значение. Дали някой преминава през училището за литературно образование,

Дали някой е работил като актьор известно време е въпрос на случайност. Дали обаче някой е естествено режисьор или актьор, или нито едно от двете, не е въпрос на случайност, а по-скоро резултат от естествените му таланти и способности. Следователно, не може да се каже, че за режисьорската професия трябва да се обучават предимно хора с литературно образование. Такова правило създава ограничения, които могат да изключат най-добрите таланти от областта, към която принадлежат.

Знам , че с тези твърдения по същество изразявам доста общоприети истини. Но винаги ще остане забележително, че хората с реформаторски уклон са слепи и глухи за подобни универсални истини. Човек трябва да избягва установяването на общи правила; човек трябва да се задоволи с това да каже: Аз го правя по този начин; нека другите организират дейностите си както намерят за добре.

Най-доброто образование във всички области ще бъде това, което е насочено към самообразование. Учителят не може да предаде на ученика собствената си природа, най-малко пък своите възгледи и убеждения. Той може само да събуди у ученика това, което спи в него. Може да го насърчи към самообразование.

Възможно е необходимостта от самообразование да причини вреда. Тези, които се самообразоват, са *склонни* да експериментират и да изпробват нови неща. И тъй като режисьорът е ценен експериментален материал, човешко същество, това експериментиране може да доведе до негативни последици. Тук обаче човек трябва да възприеме артцентрична, а не „хуманитарна“ перспектива. Трябва да се каже: за изкуството могат да се правят жертви. Макар че много индивидуални сърца могат да бъдат наранени в амбицията си, макар че много неща могат да бъдат разрушени от все още незрелите експерименти на един млад режисьор: ако художественото съвършенство в крайна сметка се постигне по този път, тогава не може да се скърби за жертвите.

Трябва да се спомене един важен момент . Човек трябва напълно да се въздържа от опити за изкуствено овладяване

на природните факти . Когато се наблюдава, че директорите

И ако актьорите не могат да бъдат открити, тогава човек трябва да се откаже от обучението им. И човек трябва също да приеме, че в определени моменти няма да има откриватели. Човек винаги трябва да помни Лаубе. Когато този майстор на всички режисьори тръгнал да открива таланти, той открил значителен брой надарени актьори, които оправдали очакванията му. Такава способност за откриване не може да бъде заменена от официално обучение. В крайна сметка, всичко винаги се свежда до личностите. Общият принцип винаги трябва да бъде: поставете правилната личност на правилното място.

Някой би могъл да отговори: да, вярно е, че личността е от първостепенно значение; но това важи само за изключителни индивиди; за посредствеността, за средностатистическия човек, трябва да има правила. Всичко това би било чудесно; ако правилата, установени за средностатистическия човек, не вредят едновременно и не потискат избраните. Но е безкрайно по-важно да се позволи на избраните да се развиват свободно, отколкото да се помогне на средностатистическия човек да се изправи на крака.

## ЛУДВИГ ТИК КАТО ДРАМАТУР

Хайнрих Бишоф наскоро направи отличен принос към историята на немската драматургия. ( „Лудвиг Тик като драматург“. Брюксел, Office de publicite). Връзката на Тик с драматичната литература и театъра изисква обективна оценка. Бишоф е обобщил добре причините за това в уводната си глава. „Не знам“, пише Льобел до биографа на Тик Р. Кьопке през 1854 г., „дали има втори пример в цялата литература за такава враждебност към автор, която доминира в зараждащата се критика, както тази, насочена срещу Л. Тик. - Например, долногерманският диалект, използван иначе в писмен вид -“ е бил използван за

описание на критичните мнения на Тик.



В езика рядко се среща думата <Schrullen> . Бременско-долносаксонският речник определя Schrulle като <пристъп на безсмислие, злобно, глупаво настроение>. А Г. Шлезииер в общия театрален преглед (Щутгарт и Тюбинген, 1-ва година, стр. 3 f.) обвинява Тийк, че е <разбил немския театър, блокирал пътя и развитието му, подвел поети и актьори и ги измамил от *щастливото* развитие на талантите им>. Шлезииер би искал да прогони критическия шедьовър на Тийк, драматургичните листове, за няколкостотин години; той твърди, че на всяка тяхна страница има отрова.

Бишоф цитира множество причини за това безпрецедентно подценяване на Тиек. Тиек е смятан за водеща фигура на романтичната школа. Следователно, противниците на това литературно движение го мразят от самото начало. Личната завист сред съвременниците му също играе роля . „Знаем със сигурност, че в Дрезден , където той се занимава с основната си драматична дейност, Тиек води тежка битка срещу тесногръда, злонамерена фракция, която завижда на интелектуалното му превъзходство. Младогерманците – Хайне, Лаубе, Гуцков – които Тиек атакува в няколко от своите новели: \*Пътуване в синьо\*, \*Воден човек\*, \*Жилище и леща\*, \*Птици\* и \*Любовни писма\*, също го ценят ниско.“

В последно време се полагат малко усилия за изучаване на драматургичните произведения на Тик. Преценките на неговите съвременници и непосредствени наследници просто се приемат без особена проверка. „Поразителен пример е наскоро публикуваният труд на Е. Волф, <История на немската литература в наши дни>. В своя преглед на *историята* на немската драматургия Волф не само изобщо не споменава Тик, но и приписва на <Шекспирови изследвания> на О. Лудвиг заслугата, която принадлежи на Тик („Драматургични документи>). <Изясняващото разплащане> на Тик с Шилер е завършено от него почти половин век преди О. Лудвиг. Заключение, до което стига О. Лудвиг, че истинската историческа трагедия трябва да се върне от Шилер към Шекспир, е, така да се каже, опорната точка на драматургичните произведения на Тик. Подобно на

Лесинг

Точно както Лесинг си разчисти сметките с французите, Тик си разчисти сметките с Шилер, признавайки напълно таланта и заслугите му и подобно на Лесинг посочва Шекспир. Следователно не шекспировите изследвания на Лудвиг, а драматургичните писания на Тик са крайъгълен камък в историята на немската драматургия .

Много е допринесло за неразбирането на Тиек, защото той не е представил възгледите си в последователна система, а по-скоро спорадично. Те са разпръснати из различните му писания. Бишоф прави общ преглед на съответните произведения: а) предварителните обзори на поетичните му произведения, б) дискусиите за изкуството и литературата във „Фантаз“, в) сатиричните изблици в приказните комедии и фарсове, особено в „Зербино“ и „Котаракът в чизми“, г) „Разговорите с Тиек“, включени във втория том на биографията на Кьопке, д) като основен източник, „Критическите съчинения“, които Тиек публикува в 1852 вчетири тома с Брокхаус в Лайпциг от 1848 г. нататък, е) като приложение, „Посмъртните съчинения“, редактирани от Кьопке.

Лудвиг Тик не харесвал естетическите изследвания. Той вярвал, че теорията никога не може да улови фините различия, свързани с изкуството. Теоретично, човек трябва да преувеличи истината по някакъв начин, за да стигне до точно определение. Следователно, подобни теории остават затънали в полуистини, ако не прибъгват до откровени лъжи.

Бишоф се доказва като добър психолог, като прави разлика между драматурга Тиек и драматурга Тиек. Всеки, който пренебрегва това разграничение, е обречен да подцени Тиек. Драмите на Тиек са доминирани от неясна фантазия; никъде поетът не успява да обуздае творенията на въображението си с критичен разум; малко може да се намери подредена композиция и въпреки това драматургът Тиек изисква художествената илюзия като основен елемент на драмата. Тази илюзия се губи в такова свръхрастеж на въображението, както е видно в...

Тийк, драматургът, изисква отражение на живота, но Тийк, драматургът, създава фантастична пиеса. Като драматург, той търси своите сюжети в Средновековието; но като драматург, той изисква непосредственото присъствие на действието. Като критик, Тийк презира рисуването на настроението в драмата; като поет, той вмъква отави, терци, строфи и канцони в своите драми, служейки единствено на лиричното разработване на настроението.

В своя „Карл фон Бернек“ Тик изобразява истинския архетип на ужасяваща трагедия на съдбата; въпреки това, като критик, той осъжда този драматичен жанр по най-суровия начин.

убедително обяснява тази двойственост в личността на Тиек. В творчеството му трябва да се разграничат два периода: романтичен, продължаващ до около 1820 г., и друг, характеризиращ се с отхвърляне на всякакъв романтизъм и обръщане към по-реалистичен мироглед. Драмите принадлежат към първия период, докато драматургичните изследвания попадат в периода след промяната в основните му естетически убеждения. „С „Фортуна“ Тиек завършва романтичното си творчество, за да се обърне към съвременния живот в новелите си, чиято дълга поредица започва през 1820 г., и да го изобрази по предимно реалистичен начин.“ „Резкият контраст между драматичното и драматургичното му творчество се обяснява с пълна промяна в естетическите му възгледи; драматургичната му дейност започва едва след като драматичното му творчество е приключило.“

През 1810 г. са публикувани „Писма за Шекспир“ на Тик . По това време възгледите на романтиците са били и негови. Но с течение на времето той напълно се дистанцира от тези възгледи. Той ясно изразява това пред Кьопке: „Те искаха да ме направят глава на така наречената романтична школа. Нищо не можеше да бъде по-далеч от ума ми от това, както всъщност е била всяка партийност през целия ми живот. Въпреки това те не спряха да пишат и говорят срещу мен в *този* дух , но само защото не ме познаваха. Когато се обърнаха към мен...”

Ако някой поиска определение за романтизъм, няма да мога да го направя. Не познавам никаква разлика между поетичен и романтичен.“ „Думата „романтичен“, която човек чува да се използва толкова често и често по такъв погрешен начин, е причинила много вреда. Винаги ме е дразнело, когато съм чувал да се говори за романтичната поезия като специален жанр. Хората искат да я противопоставят на класическата поезия и по този начин да обозначат опозиция. Но поезията е и си остава преди всичко поезия; тя винаги и навсякъде ще трябва да бъде една и съща, независимо дали я наричаме класическа или романтична.“ - За Тик най-великият, квинтесенционалният драматург е Шекспир. Първоначално този ентусиазъм към Шекспир може би е с романтичен произход. Но в по-късните си години той обвинява критиките на романтичния Шекспир, че са откъснали Шекспир от общия ход на развитие на неговото време и че са го представили като чудо, паднало от небето. Въпреки това няма голяма разлика между концепцията на Тик за Шекспир и тази на семейство Шлегел. Не в тази гледна точка противопоставянето му на романтизма става особено ясно. Това е по-скоро случаят с преценката му за Калдерон. Тийк изобразява мощното влияние на Калдерон върху немската драма като пагубно: „Скоро, без по-внимателно разглеждане, Калдерон се превърна в любимия поет на нашата нация. Случайното, чуждото, конвенционалното, което времето му наложи или което той издигна до нивото на изкуственост, не само се отъждествяваше със съществения, грандиозния драматичен елемент в произведенията му, но често се предпочиташе пред истинската поезия. Дълго време хората забравяха на какво доскоро се възхищаваха както у германците, така и у англичаните, и колкото и различни да са двамата поети, Калдерон и Шекспир бяха смятани за братя близнаци; а други, още по-ентусиазирани, вярваха, че Калдерон започва да говори оттам, където Шекспир е спрял, или изпълнява по грандиозен начин онези трудни задачи, които по-студеният северняк се чувстваше неспособен да изпълни; Дори Гьоте, а всъщност дори Шилер, се отдръпваха в сянка в онези дни по отношение на пианиците,

тези опиянени индивиди, които бяха истински и сериозно  
пияни.“

Те вярвали, че истинското спасение за поезията може да дойде само от испанците и особено от Калдерон.

ненавиждаше най-много, беше немската трагедия на съдбата. Той се изказваше най-остро и с хапливо презрение срещу слепия, демоничен страх от съдбата, който играеше толкова важна роля в романтичния мироглед, въпреки че същата тази сила играеше зловеща роля в ранните му драми. „В „Карл фон Бернек“, доколкото знам, е направен първият опит да се представи съдбата по този начин. Дух, който трябва да бъде изкупен чрез изпълнение на странен оракул, стар семеен дълг, който трябва да бъде очистен чрез ново престъпление, което се появява в края на пиесата като любов и невинност, девойка, чието нежно сърце прощава дори на убиеца, призракът на безмилостна майка – всичко в любовта и омразата, с изключение на самия меч, който вече е бил използван в престъпление – трябва, без да може да бъде променено, без героите да го осъзнават, да служи на по-висша цел.“ Колко различна беше тази съдба от тази на гръцката трагедия, вече видях тогава, но умишлено исках да заменя духовното с призрачното. По-късно той осъжда подобна драматизация: „Вместо дълг и финансови затруднения, престъпление, отвличане, прелюбодеяние, убийство, кръв; вместо чичо, строг баща, ексцентричен старец или генерал, самият рай, който е далеч по-своенравномерен от тези семейни персонажи и освен това жесток, защото не познава друго развитие освен страха от смъртта и погребението.“

\*

Контрастът между драматурга Тиек и драматурга Тиек е ярко разкрит в остро осъждане от страна на последния на драмите на зрелия Шилер. Изглежда като подигравка със собственото му творчество, когато Тиек горчиво критикува действието на съдбата в „Месинската булка“. Защото Шилер се е опитал да придаде подобие на благодат на тъмните управляващи сили на съдбата.

по необходимост; докато самият Тик, в своите „Сбогом“ и „Карл фон Бернек“, му предоставя диво царуване под формата на случайност.

Отхвърлянето на романтичното пред природното и човешкото от страна на Тик е най-остро изразено в критиката му към класическите тенденции на Шилер и Гьоте. Като цяло той е враг на хуманизма, който внася класическо образование и перспектива в съвременния живот. Вярва, че изкуството може да процъфтява само ако черпи съдържание от почвата на националното. В „Гьоте и неговото време“ той се обявява срещу хуманизма: „Би било желателно, ако един толкова блестящ ум като този на Русо или Фихте, със същата остра, може би дори по-остра, едностранчивост, с която са писали за затворената търговска държава и вредата за науките, би демонстрирал какъв недостатък ни е донесло познанието на древните. Как всичко, което все още е съществувало в паметта ни, е потънало до нивото на презрение, как всички нови, добри и правилни начинания са били възпрепятствани, как отличителното и патриотичното често е било унищожавано от погрешно почитане и половинчато разбиране на древните.“ И в драматичната си приказка „Животът и делата на малкия Томас, наречен Палечко“, той се подиграва, като иронично изобразява предмети, заимствани от народни приказки, като например ботушите от седем мили, в антична светлина: „Повярвайте ми, виждам от тези ботуши, че са ни дошли от древногръцки времена; не, не, никой съвременен художник не би могъл да направи такава работа, толкова сигурна, проста и елегантна в дизайна си, такива гравюри! О, това е произведение на Фидий, няма да позволя на никого да ми я отнеме. Само вижте, когато поставя един от тях така, толкова възвишен, толкова триизмерен, в тихо величие, без излишества, без размах, без готическа украса, нищо от онази романтична объркана смесица от нашите дни, където подметка, кожа, капаци, гънки, пискюли, полировка, всичко трябва да допринесе за създаването на разнообразие, блясък, ослепителна същност, която няма нищо идеално в себе си; Кожата трябва да блести, подметката трябва да скърца,



нещастна схема на рими, това съзвучие при пристигането;...  
Търсих...

Старите, образовани никога няма да ни разочароват в никое от нашите начинания. “ Това е, което Тиек кара придворния обучаващ Зан да каже.

Съвременният свят, съвременният живот, е коренно различен от този на гърците, твърди Тик. Следователно той осъжда налагането на антични стилове в модерната драма, както изискват Гьоте, Шилер и двамата Шлегел. Тик също цени у гърците именно това, което по своето представяне и концепция се доближава до модерното, като например драмите на Еврипид, докато гърците са по-привлечени от Софокъл и Есхил, в които специфично гръцкото намира по-чист израз. Похвалата, която Гьоте и Шилер отдават на Аристотел, е напълно отвратителна за Тик. Той вижда фундаментална разлика между условията на гръцката и немската драма. За гърците фокусът е бил върху развитието на сюжета и действието; за модерните хора характеристиката е от първостепенно значение. „По-новата драма очевидно е коренно различна от старата; тя е понижавала тона, мотивите, характеризацията, а житейските случайности са по-изявени, емоциите и настроенията се развиват по-ясно, композицията е по-богата и по-разнообразна, а отношението към обществения живот, конституцията, религията и народа е или потиснато, или стои в съвсем различно отношение към самото произведение. Смисълът на живота, неговите отклонения, индивидът, странното, са получили по-голям израз; и онези автори, които понякога са искали да уцелят кръглия, пълен тон на старата трагедия, почти винаги са изпадали в помпозност и тон на Сенека.“

Тийк противопоставя съвременната характерна драма на традиционната ситуационна драма . В основата на неговия драматургичен анализ е идеята, че съвременната драма има за задача да култивира характеризацията и реализма. Затова той се противопоставя на идеализма на Шилер и неуморно го противопоставя на шекспировия реализъм.

истинските щети, причинени от класическото влияние, в по-късните драми на Гьоте и Шилер. Той има почти безрезервни похвали за ранните произведения и на двамата поети. Той оплаква, че Шилер се е отклонил от пътя, който е поел в „Разбойниците“, а Гьоте – от този, който е проправил в „Гьоц фон Берлихинген“. И отправя сериозното обвинение към първия, че „точно както той, в известен смисъл, е основал нашия театър, той е и този, който пръв е помогнал за неговото разрушаване“. „Нашата сцена вероятно никога не се е отклонявала толкова далеч от истината, както в „Месинската булка“, и остава неразбираема грешка от страна на великия поет да иска да ни замени хора на древните по този начин, който отрича драмата, вместо да я допълва или преобразява.“ За разлика от това, Тик кара Айсхайм да казва на Леонхард в „Младият майстор дърводелец“ за „Разбойниците“: „Знаете колко обичам това смело, дръзко, понякога дръзко стихотворение, повече от повечето мои сънародници, които почитат Шилер. Това е предизвикателно, титанично произведение на наистина могъщ ум и аз не само намирам бъдещия поет напълно реализиран в него, но дори вярвам, че откривам в него превъзходства и красоти, послания, които нашият любим сънародник не е изпълнил, както бихме могли да очакваме след този първоначален подем.“ Сравнете това например с преценката на Тик за „Вилхелм Тел“: „Ако някои, дори видни критици, са искали да обявят това произведение за най-доброто, за върховното постижение на Шилер, аз мога да се съглася с това преценка толкова малко, че всъщност пропускам драмата в драмата и че, вярвам, цялата виртуозност и опит на зрял поет биха били необходими, за да се създаде привидно съгласувано цяло от тези отделни сцени и образи, от тези речи и описания, от почти невъзможни задачи и събития, които са предимно недраматични. <Валенщайн> и <Мария Стюарт> са произведения на изкуството в много по-висш смисъл и фрагментарният характер на <Тел> е очевиден още от факта, че човек би могъл, без вреда, може би дори с печалба, да пропусне края и да премахне любовната сцена, която

просто не резонира с тона на цялото. Това...”

Тази работа е доказателство за това колко лесно ние, германците, се задоволяваме само с чувства и описания.

Следните забележки на Тик за Гьоте са в съответствие с тези твърдения: „Възхищавах се изключително много на Гьоте в младежката му поезия и все още го правя; говорих и писах толкова много в негова похвала, че слушайки толкова много неквалифицирани хвалебствени думи сега, дори в напреднала възраст бих се изкушил да напиша книга срещу Гьоте за разнообразие. Защото човек не може да се заблуждава относно факта, че и той има своите слабости, които потомството със сигурност ще разпознае.“ „Никога не бива да допускаме“, казва той в друго изявление, „че Гьоте по-късно е стоял по-високо в своя ентусиазъм, поетична сила и възгледи, отколкото в младостта си... Стремехът му към многостранност е фрагментирал енергиите му, съзнателното му размишление е пораждало съмнение в него и е временно намалявало ентусиазма му.“

За разлика от това, Тиек подчертава отпечатъка на немския дух и истински модерния характер на драмите от движението „Буря и натиск“. Неговата преценка за Хайнрих фон Клайст предлага поглед към възгледа на Тиек. Той многократно подчертава дълбокото потапяне на Клайст в героите, които изобразява, и неговия верен реализъм. Неговите изказвания за „Принцът на Хомбург“ са особено характерни. Той критикува публиката, която е свикнала да вижда всички герои, нарисувани по определен шаблон. Общата концепция за герой е замъглила факта, че отделна героична фигура може да бъде и като принца на Хомбург. Според тази обща концепция, героят трябва преди всичко да презира смъртта и да не цени живота. Но Клайст, твърди той, някога е създал герой, чийто страх от смъртта е разбираем от самата му душа.

Бишоф точно изобразява връзката на Тик с Лесинг. Тази връзка също така ярко илюстрира позицията на Тик относно натурализма. Тик вярва, че Лесинг яростно се е противопоставял на ексцентричните и абсурдни аспекти на конвенционалния стил .

Тиек се обръща към националния идеализъм. Но по този начин той допуска грешката да иска да изобрази природата като такава. По този начин той става изобретател и архитект на домашния, естествен, сантиментален, дребнав и напълно нетеатрален театър. Защото, въпреки отдадеността си на реализма, Тиек никога не иска да вижда на сцената просто естественост, а по-скоро по-дълбока естественост, разпознаваема в същността си. Затова героите на Клайст, които разкриват душите си, му изглеждат по-драматични от героите на Лесинг, които са сглобени от индивидуални наблюдения.

Един резултат от възгледите на Тик за драмата са неговите трудове върху актьорското изкуство. В големия конфликт между Хамбургската и Ваймарската школа той застава на страната на онези, които защитават и практикуват първата. Той не се застъпва за декламация, а за изобразяване на характерите; не за красота, а за смисъл. Твърди се, че е критикувал остро възгледа на Гьоте за актьорството. Вероятно е правил подигравателни забележки относно правилата, защитавани от ваймарския поет и театрален режисьор: всичко трябва да бъде красиво представено, окото на зрителя да бъде пленено от грациозни групировки и пози или актьорът първо трябва да обмисли да не изтъква естественото, а по-скоро да го представи идеално. В това отношение Тик е много по-близо до съвременните възгледи от Гьоте. Той не разбира идеята, че актьорът винаги трябва да е обърнат с три четвърти от лицето си към публиката, никога да не играе в профил, нито да ѝ обръща гръб. Тик нарича подобно изпълнение изкуствена декламация и фалшив акцент. За разлика от това, той хвали Шрьодер: „Простотата и истината са това, което характеризира Шрьодер: че никога не е възприемал никакъв завладяващ маниеризъм, никога не е повишавал и спускал тона си ненужно по време на декламация, никога не е преследвал ефект само за да го възбуди, никога не е повдигал лирическия плач в болка или емоция, а винаги е насочвал естествената реч през *фини* нюанси и никога не я е изоставял.“

Твърди се , че Тийк е бил завладяващ читател. Именно чрез това той демонстрира колко високо цени стилистично перфектния начин на говорене, въпреки изискването си за естественост.

Начините на Тийк не бива да се бъркат с искания за пълно премахване на всичко, което сцената по своята същност изисква. Той имаше остро чувство за възможностите на театъра. Характерно за неговите забележки относно декорите е: „Защо сцената да не бъде украсена, където е уместно, оживена от шествия и танци? Защо гръмотевична буря да не бъде изобразена естествено? Единственият въпрос е това да не се превърне в основен фокус и да засенчва поета и актьора.“ Идеалният сценарий, който Тийк си представяше за сцената, беше средно положение между старата английска сцена с нейната простота и съвременното разпространение на всякакви сложни устройства, които само притъпяват възприемчивостта на публиката към действителната поезия. През 1843 г. той поставя „Сън в лятна нощ“ на Шекспир, използвайки тристепенната сцена „Мистерия“, защото тази постановка избягва безбройните трансформации, които разрушават всякаква съгласуваност и унищожават чувство, което едва започва да се заражда.

Девриент, авторът на „История на немската драма“, с най-голям ентузиазъм признава приноса на Тиек към немската драматургия. Докато работи върху тази книга, на 24 март 1847 г. Девриент пише на Тиек: „Историята на немската драма, която се заех да напиша, ми връща, колкото по-дълбоко и по-задълбочено се задълбочавам в нея, всичко, което някога съм чувал от вас за същността на нашето изкуство, и превръща много от това, което преди това ми е предизвиквало съмнение, в пълно убеждение. С това, което сте изразили тук-там в произведенията си за развитието на немската сцена – за съжаление, то е твърде малко за моите нужди – се чувствам все по-съгласен, така че стигнах до разпознаването на вашите възгледи като най-безпогрешните от всички.“

## ЗА ИЗКУСТВОТО НА РЕДИЦИЯТА

Изкуството на рецитацията, подобно на актьорското изкуство, е в тежко положение. Забелязваме по същество едни и същи недостатъци и в двете. И в двете се наблюдава най-вече опит на изпълнителя да „направи нещо“ от произведението на изкуството, тоест да подчини поета на себе си и преследването на успеха. При актьора този недостатък е разбираем, защото трябва да признаем, че дори когато една драма може да се справи без остри акценти от страна на актьора, грубата публика лесно отдава силен успех на изпълнителя, който поставя представление. Това, че срещаме същия недостатък в изкуството на рецитацията, е по-малко разбираемо за нас и изглежда по-малко извинимо. По-малко извинимо, защото капаните, които правят задачата на изпълнителя толкова трудна в драмата и нейното сценично представяне, тук не съществуват. По-малко разбираемо, защото сме склонни да предположим, че това изкуство, по-скромно по самата си природа и цел, привлича само ученици, които притежават достатъчен капацитет за отричане и отлично разбиране за неговата простота и деликатност. Но практическият опит доказва, че много малко изпълнители са схванали, че майсторството тук е обвързано с артистична скромност. Те са все още професионално обвързани с актьорската професия с нейните съвсем различни изисквания; не винаги са нейните най-изтънчени представители и вмъкват своите начини на изразяване, дори и недостатъците си, в новото изкуство, сякаш са престъпници. Смущаващо и ужасяващо е как те често ни представят изключителни малки произведения по драматично насочен и материализиран начин или дори подкрепени от силни жестове, чрез простота и деликатна атмосфера. Ако на едно произведение на изкуството някога е била дадена наистина възможността да се появи по този по-ярък начин, да се разкрие пред по-широк кръг, който в този момент би могъл да бъде въведен във връзка с изкуството, тогава душата му сега е била удушена с груби ръце, пребита до смърт с тояги. Този стил на представяне



не допринася за оживено,

да се установят плодотворни взаимоотношения между изкуството и хората, за които и двете страни копнеят пламенно.

Опитът ни показва, че актьорът, който не може достатъчно да се дистанцира от театралните конвенции, е най-лошият интерпретатор на произведения, които не изискват миметични жестове. Бях благословен с незаличими впечатления чрез изпълненията на онези, които не практикуваха тази интерпретация професионално – чувствителни емпати или самосъздаващи се личности, които понякога притежаваха само скромни вокални ресурси, ограничена модулация и никаква формално обучена техника – и за които със сигурност можеше да се каже, че не са „над задачата си“. Човек усещаше, че дори под светлината на лампата те са обзети от атмосферата на произведението на изкуството. С прост, благороден, естествено човешки тон те предаваха партиите, които по този начин намираха единствения си истински израз, докато други им придаваха емфатичен отпечатък. Колко съвсем различни се открояваха фините приливи на емоции на фона на тази спокойна основа, колко вълнуваща можеше да бъде една нежна алюзия и какво необикновено, възвисяващо крещендо допускаше тази сдържаност с патос! Ах, тук стана толкова безпогрешно ясно, че болката, която поетите и рапсодите изливаха в езика си, не беше измислена. Рапсодът сигурно е умеел да се смее от сърце и да плаче горчиво в живота; Той сигурно е внесъл известна наивност в мъжествеността си; не е трябвало да предизвиква твърде много смях и сълзи професионално; опитът трябва да бъде неговото изкуство; трябва да може да плаче, да трепери и да гърми, без да хленчи или да се оплаква, тогава ние с готовност го следваме до най-необичайните места, до Островите на Блажените или до ужасите на Оркус. Такова участие едва ли може да се очаква от професионален преводач; хвърляни от едно усещане към друго, те в крайна сметка го притъпяват; и това изискваше също изключително силни личности, които не бива да бъдат погълнати от такова неуморно участие. Само блестящи актьори, чийто

универсален дух им позволява лесно да напуснат специфичната си професионална сфера, прости, любезни мимове, които

Тези, които притежават толкова сплотена човечност, че професионалният застой не може да ги проникне, също доказват, че са способни да вдъхнат живот на произведение на изкуството. Всеки рапсод може да научи безкрайно много от тях. Защото има строги произведения на изкуството, които оставят умовете ни неразтърсени и където е необходим само опитен гений, за да ни разкрие значим живот. Може би една-единствена такава възможност ни е позволила да подходим към всяко следващо произведение на изкуството, с което се сблъскваме, с по-широк капацитет за разбиране. Имало е поети, които са се нуждаели от такъв апостол, за да получат признание и по този начин условия за по-нататъшно творчество.

Лирическата поезия и по-изтънчената проза водят незабелязано съществуване и затова на техните създатели им липсва блестяща, примамлива цел. Не е вярно, че поетът няма нужда от признание. Разговорите за „изкуството като самоцел“ са безсмислени бабини приказки, които трябва да бъдат изоставени заедно с учениците, и като цяло твърдението, че лирическата поезия може да се справи без по-живия начин на изразяване, предлаган от рецитацията, е абсурдно. Малко са хората, чието въображение би било обидено от рецитацията; за повечето обаче чувствената отдаденост на произведението на изкуството е възможна само и формата и съдържанието оживяват за тях. Преди всичко: поне на тази основа е възможен съюзът на поета и народа. Всеки такъв контакт помага на поета да преодолее анемията си. Защото кръвосмешението между онези, които творят интелектуално и емоционално, е плачевно и не може във всички случаи да се отдаде на отвращение от нашите културни условия. Всяко докосване ще има и животворящ ефект върху бъдещите ѝ художествени изрази.

Изкуството изисква възможности да се изрази ярко чрез посредници. Струва ми се, че работата, вършена за изкуството, трябва да разшири обхвата си. Централизацията поглъща енергии, без съответно да ги насочва навън; с работата на индивида в *неговата/нейната сфера...*

Ще се създаде по-взискателна публика. Нуждаем се от повече рапсоди, но също така се нуждаем от по-добри рапсоди, отколкото обикновено имаме днес. Възможностите за действие и за благородно действие в смисъла на моите искания се увеличават по посочения път. Това ще ни доведе рапсоди, които имат силата да пленят празнично събраната тълпа. Този път ще донесе добро за приемащите хора, за творците и за изкуствата. Ще се установят по-здрави взаимоотношения.

Аз самият чувствам съвсем ясно, че последните ми изречения стъпват в сферата на „ако и но“. Няма нужда да ме обвинявате в тях. Но вярвам, че направих своята част, като говорих открито за скръбта, която всички изпитваме. Копнеем за възторжено артистичност, ако е възможно, величествена, за празничните нужди на душите ни, но във всеки един момент е добре дошло и по-скромно предложение, стига да е благородно и просто. Независимо дали е величествено или скромно: долу с триковете!

## ПОЩА

Въпросът, разгледан в предходното есе, може да не се счита за драматургичен от някои читатели. Въпреки това, аз смятам, че тук темата е разгледана в подходящия контекст. Изкуството на рецитацията, както стоят нещата днес, може да се обсъжда само във връзка с актьорското изкуство. Разбирането на това изкуство, толкова често пренебрегвано днес, изисква преди всичко да се реши въпросът: Как изкуството на рецитацията се свързва с актьорското изкуство? Последното разполага с безброй ресурси, от които рецитаторът трябва да се откаже. Човек трябва да осъзнае, че *пълнен* художествен ефект може да се постигне чрез просто рецитиране само ако миметичното изразяване се замени с други средства.

Нашето време сякаш не желае да разглежда изкуството на рецитирането като едно от изкуствата. Това е разбираемо, когато човек вземе предвид, че настоящият стремеж не е към ограничаване на художествените средства, а към тяхното разширяване. Вагнерианското изкуство се стреми да създаде цялостно произведение на изкуството, като използва всички художествени средства. Не е ли знак за художествената бедност на нашето време, че се стремим да съберем всичко заедно, за да кажем това, което искаме да кажем? Да се увеличи изразителната сила на ограничен набор от средства, така че човек да може да разкрие с тях това, което природата изисква големи усилия, за да постигне, изглежда далеч по-артистично. С какво разполага природата, за да създаде човешко същество пред нас! Колко малко от това има скулпторът. Той трябва да вложи в малцината това, което природата постига с многото си.

По същия начин, говорещият трябва да може да вдъхне речта си с нещо, което в естествената реч оживява само в съчетание с други елементи. Душата, която остава скрита дълбоко в гърдите в естествената реч, трябва да се излее в думите. Трябва да чуваме емоции, когато пред нас е изпълнител. Това е свързано с това, което може да се каже за стила на изказване. Говорител, който говори „естествено“, не е художник. Трябва да се изучава развитието на изразителния език. В тази област ще се появят неща, които са не по-малко разнообразни от ученията на вокалното изкуство. Дори днес човек не може да различи дилетанта от художника. При такива обстоятелства е съвсем естествено публиката „да не иска да ѝ се четат лекции“, а да вярва: „Много по-лесно е да четеш нещата сам“. Първо човек ще трябва да се научи да разбира, че това е също толкова точно, колкото да кажем: защо трябва да виждам рисуван пейзаж? Предпочитам да гледам истинска природа. Това, което ни интересува в една картина, не е изобразеният пейзаж, а начинът, по *който* линиите и цветовете могат да бъдат използвани, за да представят това, което природата постига с безграничната си сила. Целта е да се събуди усещане за „*как*“ се провежда презентацията.

Ще развием истинска способност да оценим „ как “-то на една презентация, едва след като се запознаем със съдържанието ѝ. Интересът към самата презентация е несвързан с интереса към съдържанието. Изкуството на говорещия се крие в неговите езикови органи. И за да получим удоволствието, което ни доставя *говоренето* , трябва да слушаме такъв артист.

Когато стигнем до тази точка, лекторът ще се отнася към сценичния изпълнител така, както концертният певец се отнася към оперния певец. Човек трябва само да разгледа естетиката си, за да разбере колко далеч сме все още от желаната цел в тази област. Следователно, вярвам, че горното есе повдига наболял въпрос.

## ОЩЕ ЕДНА ДУМА ЗА ИЗКУСТВОТО НА РЕДИЦИЈАТА

В едно от есетата си обсъдих и изкуството на рецитирането на Лудвиг Тик. Бих искал да кажа няколко думи по тази тема, надграждайки предишното есе, където бяха подчертани важността и художествената стойност на рецитирането. Примерът на Тик предоставя поразително доказателство за казаното за тази стойност. Бих се осмелил да твърдя, че Тик е бил толкова отличен театрален режисьор, главно защото е бил толкова превъзходен рецитатор. Това му е позволявало, като изпълнителски артист, да бъде близо до театъра в област, тясно свързана с актьорското майсторство. Както вече беше подчертано в тези статии, театралният режисьор трябва да бъде литературна фигура, или драматичен поет, или критик. Само по този начин той е способен да приведе театъра в правилната връзка с литературата. Актьор или режисьор, действащ като сценичен режисьор, винаги ще е склонен да гледа на пиесите от гледна точка на това как те са вдъхновени от живота чрез актьорското изкуство.

Литературната им стойност ще бъде от по-малко значение за него от въпроса дали съдържат добри роли, дали са театрално ефективни и т.н. Като литературна фигура или поет обаче, театралният режисьор ще срещне голяма трудност да установи авторитет над практическите театрални хора. Това ще му бъде значително по-лесно, защото е способен да упражнява влияние като водещ на церемониите. Именно това демонстрира Тиек.

По време на престоя на Тик в Дрезденския театър, неговите лекции са сред най-важните художествени събития в града. Точно както посетителите на Дрезден са ходили в художествената галерия, те също са търсели достъп до такава лекция. В резултат на това театралният режисьор е оказал изключително стимулиращ ефект върху актьорите.

Известно е, че Тиек е притежавал майсторско владение на характеризирането на персонажи в своите рецитации. Жалко е, че не ни е оставил трактат за това изкуство. Той със сигурност би бил толкова поучителен, колкото и неговите изказвания за драматургията и актьорското майсторство. Защото теория за изкуството на рецитацията почти изцяло липсва. Повече от всяка друга област, в тази ученикът е оставен изцяло на себе си и на случайността.

Не само за актьорите, но и за най-широките кръгове на образованите, подобна теория би била полезна днес. Предвид формата, която е приел нашият обществен живот, почти всеки сега се оказва в положение, в което трябва да говори публично по-често. Човек с радост би бил *склонен* да направи нещо за изкуството на говоренето, когато е принуден да говори публично. Но ако някой се стреми да се развива в тази област, той е зависим от това да отиде при сценичен изпълнител или оратор, който практикува изкуството на публичното говорене само с мисъл за сцената. Но ораторът не бива да бъде актьор. Издигането на обикновената реч до нивото на изкуство е рядкост. Ние, германците, сме невероятно небрежни в това отношение. Най-вече ни липсва всякакво чувство за красотата на речта и още повече за отличителната реч. Нашите най-изтъкнати оратори не са артисти на красноречието.



Не бива да се вярва, че реч, произнесена без никаква изкуственост, може да има същия ефект като такава, превърната в произведение на изкуството.

Всичко това, разбира се, няма много общо със сценичните изкуства. Въпреки това, е важно и за тях. Всеки, който е получил известно обучение в изкуството на говоренето, ще може да си състави далеч по-точна преценка за актьорското изпълнение, отколкото някой, който не разбира нищо от това изкуство. Мнозинството от писателите и журналистите, които пишат за театъра днес, са неспособни да направят преценка за изкуството на говоренето. В резултат на това техните преценки придобиват донякъде аматьорски характер. Никой не би имал правото да пише за певец, който няма познания за правилното пеене. По отношение на актьорството се прилагат далеч по-ниски стандарти. Общото, аматьорско бръщолевене за художествените постижения в тази област се счита за достатъчно. Хората, които разбират дали даден стих е произнесен правилно или не, стават все по-редки.

смята за погрешен идеализъм. Това никога нямаше да се случи, ако имаше по-голямо осъзнаване на капацитета на езика за художествено развитие.

И в нашите училища се набляга твърде малко на култивирането на художествената реч. Пренебрегва се, че небрежната, нехудожествена реч е също толкова отблъскваща за човек с правилната чувствителност, колкото и безкусното облекло. Сега се стремим да отделяме по-голямо внимание на изкуството на говоренето, отколкото досега. Искаме да обзавеждаме домовете не само функционално, но и художествено. Говоренето също е вид изкуство. И в него природата трябва да бъде издигната до нивото на културата.

Искаме да обзаведем апартаментите така, че да бъдат не само функционални, но и красиви. Всичко трябва да сочи към предназначението на апартамента. Но не трябва да бъде абстрактно утилитарно, не трябва да бъде строго. Предназначението трябва да бъде представено по такъв начин, че красиво да намеква за неговата функция.

нещо подобно от реч. Нейната основна задача е да предаде смисъла на това, което ще бъде съобщено. Тя трябва да бъде направена възможно най-подходяща за тази цел. Но тази задача може да се изпълни по различни начини. Може да се случи красотата и изяществото на изразяването да не се ценят. Тогава – независимо колко важна е темата – речта ще изглежда суха, може би дори безвкусна. Но може да се случи и целенасоченото послание да бъде постигнато по красив, изящен начин.

Тук се изисква личен такт в огромна степен. Оратор, който изразява тема по начин, който издава намерение да говори красноречиво, няма да направи голямо впечатление като „чистач“. Но има степен на красноречие, която съответства точно на темата. Ако ораторът постигне тази степен, хармонията между изразяване и съдържание ще бъде възприета в речта му – и всъщност ще бъде възприета със съчувствие.

Само някой, който искрено цени красотата и стила на речта, може да култивира този вид такт. Това чувство трябва да стане несъзнателна част от личността на говорещия. Веднага щом речта на говорещия звучи афектирано, съчувствието му се губи.

За да се постигне обаче това несъзнателно усещане за красива, стилизирана реч, е необходимо образование по реторика. Човек трябва да говори известно време заради красивата реч; след това ще говори стилизирано, дори и съзнателно да не се стреми към това.

Германците са склонни да гледат на неща като стилизирана реч като на второстепенен, външен въпрос. Това е сериозна грешка. Тук, повече от всяка друга област, важи поговорката „дрехите правят човека“. Никога няма да възприемем гледната точка на френските оратори, че е без значение какво казваме, стига да сме разбрали *как* да го кажем. Но трябва да наблегнем повече на това „как“, отколкото сме свикнали да правим.

Оратор, който знае как да говори, пленява публиката си. Думите му го следват. Това е въпрос на опит. Защо да не действаме съответно? Ние обслужваме съдържанието по-добре, когато използваме реторика, за да го подсилим, отколкото когато просто рецитираме баналностите си без никаква реторика.

Именно защото искаме да отдадем дължимото на съдържанието, трябва да го представим по увлекателен начин. Ще говорим увлекателно обаче само ако сме преминали официално обучение в изкуството на публичното говорене.

## Г-Н ХАРДЪН КАТО КРИТИК:

### Разплата

Критикът заема кралска длъжност; той трябва да я упражнява като крал. Всички велики фигури са подчинени на неговата власт. Той съди поети и мислители, крале и воини; той трябва да изгради преценката на своите съвременници и потомци върху тях. За тази цел самият той трябва да бъде вътрешно богат на многобройни знания, непоколебим, верен и правдив, любящ и всеобхватен. Този, който е надарен с тези качества, трябва да съди царствено какво се случва и какво се създава; не просто зъбно колело в машината или роб, нито роб на общественото мнение, нито на краля, нито роб на държавата, нито на църквата, нито на която и да е клика, той трябва да изпълнява свещения си пост.

Ето какъв трябва да бъде един истински критик. А какъв не трябва да бъде? – Никой не казва това по-добре от класическия критик Лесинг в своето 57-мо антикварно писмо: „Веднага щом арт критикът разкрие, че знае повече за своя

автор, отколкото неговите произведения могат да му кажат, веднага щом извлече от това по-близко познание и най-малката – предполагаема или действителна – неблагоприятна черта...”

Когато е критикуван, неговият упрек веднага се превръща в лична обида. Той престава да бъде съдия на изкуството и се превръща – в най-презреното нещо, в което може да се превърне едно разумно същество – в клюкар, клеветник, трол!

Всеки, който е наблюдавал дейността на Максимилиан Харден в продължение на около осем години, ще си припомни в някои отношения горния цитат на Лесинг.

Според Хардън, добре съставената фраза е по-важна за него от всеотдайното занимание с дадена тема. Често изглежда, че критичната му мъдрост се състои от едно-единствено изречение: всичко, което се появява, си струва да бъде очернено! По този начин умелият есеист се превръща в обиден нападател. Г-н Хардън е памфлетист. Почти всички по-ранни есета на Хардън в седмичното му списание „Zukunft“ предлагат смазващ материал срещу него. Човек си спомня есето му за убийството на съдия съветник Леви, а есето му за процеса срещу Зола ще бъде прочетено или с възмущение, или със съжалителна усмивка. Може би човек трябва да изпитва съжаление, когато види как се държи човек, който против всякакъв разум иска да каже нещо съвсем различно от всички останали. Смущението, което се маскира като остроумие, придава *особен* щрих на комичното.

Сега преживяхме „Йоханес“ на Зудерман.

Как продължава г-н Хардън? Дванадесет и половина страници от петнадесетстраничното есе представляват своеобразен епilog към работата на Зудерман. Тоест: г-н Хардън седеше в ложата си на 15 януари и беше свидетел на премиерата в Дойчес театър в Берлин. Силните впечатления, които го обзеха там, резонират в бившия актьор, предоставяйки му материал и идеи за изключително фино отражение на мисловния свят на Зудерман в „Йоханес“. Г-н Хардън може би се заблуждава, мислейки, че това, което пише на страници 218 до 230, е негова собствена оригинална творба. Всъщност тя е взета стъпка по стъпка от мисловния процес на Зудерман в „Йоханес“, само с няколко модификации;

Изказано със стилистично майсторство в маниера и формата на Хардън, но – каква ирония: брилянтно , на моменти завладяващо, признание на Зудерман!

Но Хардън, духът на вечното отричане, отказва да го признае. Защото произведението, което толкова силно го пленява, не е нито на Ибсен, нито на Ивет Гилберт, а на Херман Зудерман. Г-н Хардън води ожесточена борба със Зудерман от години.

Така че е безполезно: едно презряно заключение е бързо надраскано на две страници и отново ни се представя познатото лице на критиката на Хардън.

Нека ги разгледаме по-отблизо.

„Виждаме“, пише Хардън, „в произведението на Зудерман един беден дявол на анабаптист – това е забавен образ, който предизвиква безмилостни подигравки; драмата, чието съдържание е основано на грешка, е по-точно да се нарече комедия.“ Но този „беден дявол“, хер Памфлетист, командва цяло нарастващо население, покорява разярения фарисей на кладенеца, който не е обикновен противник (Акт I, Сцени 9 и 10), и чрез смелия си характер затваря пътя към славата и честта; той преминава през живота като герой и умира като герой. Да застанеш пред Саломея и да не отстъпиш нито сантиметър на този хищник дори пред лицето на срамния ѝ край, да хвърлиш позора на Иродиада в лицето ѝ и да обезоръжиш този звяр в собствения ѝ дворец, да отстояваш, като затворник в двора на тъмницата, гордата височина на самотния човек на върха на планината срещу Ирод, който приписва евтината слава на пазара на дребния слабак в пурпурно – дано, господин Хардън, да бяхте такъв „беден дявол“! Тогава животът ви не би бил „комедия“, както все повече се превръща сега, а сърцераздирателно, освобождаващо духа зрелище.

Но ето така — „това е празно, жалка статия“; защото — г-н Хардън е памфлетист! Непростимо е, информира ни той, как Зудерман се отнася към баптиста: той не само е използвал историята на Флобер (Флобер и Зудерман...

Същата лъвска кожа върху шезлонг в салона на двореца. (Цит.), но същността на Кръстителя е останала напълно чужда на поета, въпреки че рецензентът току-що му я е демонстрирал със собствените си мисли. „Слабата изобретателност“ (!) на Судерман е превърнала Джон в „объркано същество, заблудено от лоши или зле прочетени книги (— ?-); какво разбира един Харден (може би също: един Харден би трябвало да разбира повече -) за конфликта, през който бушува и разкъсва тази героична душа, но през който накрая триумфално си проправя път към ясната светлина на вътрешната хармония, както Судерман ни демонстрира?! Закон и доброта: първото управлява стария завет, второто - новия; първото е представено от Кръстителя, второто - от неговия Месия. Те образуват непримирима опозиция! Суровото изискване за справедливост е шиболетът на Кръстителя! Това не е, както бръщолеви Харден, „проклятието на равинската тъпота“, с което Джон е в рязко противоречие, а истинският, чист въздух на Моисеевата и пророческа традиция, какъвто всеки израилтянин е дишал от детството си. „Сякаш чува нещо, което никога преди не е чувал“, заявява Харден, „Джон слуша, когато думата „любов“ за първи път го докосне“ ухото – не съответстваше ли това напълно на неговата ситуация, както вътрешна, така и външна? Пророческите изказвания, които Хардън сякаш има предвид тук, дори в най-обширната си форма, се отнасят до общата сума: „Не се отвърщай от плътта си“, тоест: Евреинът помага на евреина – никой друг! – Но от Галилея идва новината, че новият Учител призовава за любов към враговете! Значи вече не, както е установила Божията заповед: „Око за око, зъб за зъб“ –? Как могат да се помирят светият Божи закон и прощаващата доброта към грешника? – Не беше ли този сблъсък дължна да причини на Кръстителя най-тежкото вътрешно смущение, двойно трагично, защото не просто някой равин е възприел безпрецедентното ново учение, а неговият Месия, чийто предшественик и пионер той се е смятал, Месията, който държи спасението за Израел в ръцете си, Месията, който вечно е определил съдбата на всеки?! Йоан трогателно

изразява това на Ирод (Действие IV, Сцена 5): „Не си ме оковал, нито можеш да ме развържеш; ти“



Друг ми хвърли нещо на пътя и точно тогава се пречупих под тежестта ти. С майсторска ръка поетът, нещо, което огромното мнозинство критици не са успели да схванат, е представил на героя този вътрешен, религиозен проблем в рамките на външни събития с техните цветни колебания, водещи до бруталния край. От действие на действие – внимателните зрители ще забележат и силно поучителните финали на действията – решението се приближава: законопослушният проповедник на покаянието, който сурово отхвърля децата на Йосафат, включително Яел и нежната Мириам, се учи в тежката борба, която разбива външния му живот и разкрива границите на пророческото му дело, да обича учениците си (краят на IV действие), след като вече, макар и донякъде неохотно, е поверил на Бог съда на осквернителя на храма (краят на III действие), и накрая, във вътрешния връх на драмата (V действие, Сцена 8), се учи да намира обединяваща формула за двете такива изключващи се сили: закон и доброта: „Само от устата на любящия може да се произнесе името вина!“ Милостта отслужва съд.

Това елиминира още две абсурдности в твърденията на Хардън: първо, че Зудерман кара Исус да проповядва „либерална любов“, докато той самият е „също“ парещ пламък, който поглъща това, което е обречено на унищожение.

Влюбеният съди, казва Зудерман дълбокомислено и славно, докато Харден съпоставя двама Йоани, вторият от които се казва Исус. Йоан иска и е предназначен да съди; Исус дойде да спаси душите на хората. Ориентацията на тези двама мъже е коренно различна. Освен това, Зудерман представя Баптиста да „търси Исус, сякаш е пътуващ търговец, обикалящ земята с ценни образци“. Това е типично Харденово лекомислие! Помислете за това: и двамата мъже са действали в една и съща страна, понякога само на няколко мили един от друг; че това не може да бъде „чисто духовно търсене и находка“, а по-скоро, в онези времена, пратеници, изпратени в търсене на послание и отговор, би трябвало да е очевидно за всеки разумен човек.

Но става и по-лошо! Зудерман „не живее в работата си; той е мъкнал строителни блокове отвсякъде, взел е назаем декоративни предмети от всяка художествена колекция, така че вече не може да се ориентира в собствената си сграда“ – това е постижение на ученик, което напълно заслужава поразително доказателство *a posteriori*! – Зудерман, както ни се казва по-нататък, „е извършил престъпление, когато е вплел Йоханес в нищожна интрига с жена (поетът уж е търсил своите модели в показните дворци и нечестно придобития трюфелов рай на Тиргартенщрасе –), чиято крехка мрежа Раухе би разкъсал с един замах“ – не прави ли Йоханес всъщност това чрез героичното си, безупречно поведение? Защо Харден го отрича? Не означава ли това да фалшифицира ясната истина и да *критикува без съвест*? –! „Йоан беше човек сред хората, човек, чийто възход и падение не бяха определени от Иродиада и Саломея“ – това изключва ли възможността тези две ужасни жени да са допринесли за неговото падение? Не е ли истината за „търсенето на жена“ била зловеща сила през цялата световна история? Наистина ли е нужно да се илюстрира това на Хардън? Политически съображения и вътрешни интриги, в съюз помежду си, изостриха брадвата за Баптиста.

Драмата на Зудерман е ненадмината в детайлите си от епохата; интелектуалното и политическото състояние на хората и цялата „среда“ са толкова превъзходно уловени – както дори най-несъгласните критици шумно заявяват – че дори един проникновен научен анализ може само да предложи своето възхитено признание. Г-н Хардън, разбира се, знае по-добре: „Всички контури се размиват и зрителят се взира разсеяно в объркан, мъглив образ.“ Бяхте ли толкова разсеяни – или дори „замаяни“ – че всичко ви се е „размазало“?! Следователно, вероятно имате само смътни спомени от премиерата, г-н Хардън? — Затова ви съветваме: Чувствайте се свободни да посетите представлението отново; но само ако сте способни да го съзерцавате съсредоточено, вместо да се взирате разсеяно! — „Нахалният“

Траг , хитър критико“, нахален приятелю, не „бъркай“ и фарисеите със садукееите, което със сигурност би било по-лесно да се извини във вашия случай. Просто, моля, препрочетете пасажа от Акт I (Сцена 3), където двамата садукейски свещеници предлагат благословията си на Елиаким и дворцовата прислужница, като последните са последователи на сектата на фарисеите; когато те рязко отказват (и двете страни се мразят горчиво), един свещеник гневно отбелязва: „Те също са от школата на фарисеите.“ Признаваш ли, г-н Хардън, че си спал? Или отново „се взираше разсеяно“?

Още нещо: Източниците за политическата ситуация в Палестина по времето на Йоан Кръстител са оскъдни и неясни, за голямо разочарование на всеки ориенталист. Можем да надхвърлим само повече или по-малко вероятните предположения. Зудерман е бил прав да се придържа като цяло към библейския разказ за евангелистите – естествено, като е дал предпочитание на синоптичните евангелия пред Четвъртото евангелие – като все пак е консултирал бележките на Йосиф Флавий. Че Понтий Пилат, а не Ирод Антипа, е управлявал в Йерусалим по това време, е нещо, което не само Максимилиан Харден знае, но и се надяваме, че всеки ученик. Зудерман обаче е накарал Ирод Антипа да посети Йерусалим за Пасха като „Четиримата принцове на Галилея“. Имате ли възражения срещу това? Влизането на Исус – не в Йерусалим, а в или близо до Махерон (във високоефективната последна сцена на драмата) – е толкова разбираема поетична свобода, че терминът „безсрамно театрално средство“ може да се използва само в пренебрежителния жаргон на г-н Харден.

Накратко: Херман Зудерман не е нито „интелектуално обеднял“, нито „екстравагантна театрална сила“, която „се е надценила трагично и комично в своите мании за величие“, а по-скоро: великият поет ни е дарил с изключително значимо произведение със строга драматична структура, великолепно организация и разработка, и очарователен език, защото трагедията „Йоханес“ е траен и ценен шедьовър на немската поезия. Г-н Харден обаче заслужава

думите на своя и нашия приятел Фридрих Ницше, които известният редактор на „Die Zukunft“ е казал в...

Изображенията трябва да показват какво означава той все повече и повече за нашия народ:

„Препятствието за всички силни и креативни, лабиринтът за всички съмняващи се и изгубени, тинята за всички уморени, оковите за всички, които се стремят към високи цели, отровната мъгла за всички пресни семена, изсъхналата пустиня на търсеция немски дух, копнеещ за нов живот!“

## ВЪРХУ ДРАМАТИЧЕСКАТА ТЕХНИКА НА ИБСЕНС

Модерността на ума на Хенрик Ибсен може да се наблюдава не само в проблемите, които той разглежда, но и в драматичната му техника. Достатъчно е само да се сравни драматичната структура на „Хамлет“ или „Валенщайн“ с тази на „Призраци“, за да се разбере какво представлява модерната драма. Едгар Щайгер, в книгата си „Възникването на новата драма“ (Берлин, 1898. ФФонтан и Ко.), е представил този дух на новата драма по начин, който няма да се хареса на академиците и който със сигурност не е безупречен, но въпреки това е привлекателен и проникателен.

Той правилно посочва, че техниката на Ибсен в някои отношения много наподобява тази на древногръцките трагичи. Да вземем за пример „Едип цар“. Всички събития тук се развиват преди драматургът да започне своята драма. Пред очите ни се изправят само огромната мъка и възвишено ужасяващите настроения, които се развиват от тези събития. Затова се казва, че гърците изобщо не са създавали завършени драми, а само пети акт. И не е ли същото вярно например за „Призраци“? Не лежи ли всичко, което е решаващо и обективно, преди да започне драмата?

Щайгер уместно посочва разнообразието от източници, от които произтича подобно сходство в техниката между древните и Ибсен. Драма се е развила сред гърците.

от музикално-религиозни култове, от поклонението пред Дионис. Те не са се интересували от изобразяване на външни събития, а от изразяване на предаността, внушена им от постановленията на боговете, довели до тези събития. Те са искали тяхната преданост, религиозното им чувство, да се излеят в поезията им, а не да въплъщават това, което са наблюдавали.

И Щайгер също толкова ясно обяснява как, под влияние на различен мироглед, у Шекспир е трябвало да се развие различна драматична техника. „Шекспировата трагедия няма толкова забележително минало, колкото това на Древна Гърция. Средновековните мистерии и Заговезнените пиеси, в които можем да видим предците на съвременния театър, и двете отдават почит на доблестните принципи на театралния режисьор на Гьоте във *\*Фауст\**: преди всичко те искат да забавляват хората. Мистерииите са били предназначени да компенсират набожните за скуката на проповедите, а в Заговезнените пиеси на уважавани граждани е било позволено да се смеят на глупостта и подлостта на своите скъпи съседи.“ Не тържественото възвисяване до боговете, а по-скоро насладата от светските неща става цел на драмата. „Основното, следователно, е да се даде на хората много за гледане; защото ако окото е постоянно заето, поетите и актьорите нямат от какво да се страхуват за успеха си.“ Колкото повече тъжни и забавни приключения, възвишени речи и обикновени шеги се редуват, толкова по-добре! ... Така Шекспир открил истински спектакъл, от който публиката изисквала великите дела на историята, приключенията на героите и безумията на скъпите съседи да бъдат представени живо пред очите им. Затова той не трябвало, подобно на гръцките поети, да придава форма на музикални чувства и лирически мисли, а по-скоро да интернализира външни събития и приключения, убийства и шеги.

Подходът на Шекспир ясно показва, че той е бил дете на своето време. Той е живял в епоха, в която наблюдението се е фокусирало върху грандиозното, външното. Великото

Именно най-важните държавни събития, силно видимите действия, са привличали вниманието на обществеността по това време. „Крале и герои крачат по сцената, гигантски по мащаб, а глупаците стават като крале. Всичко нараства до огромни размери. Само времето и историческите разстояния се свиват според нашата собствена произволна перспектива. Ние ясно усещаме, че живеем в ерата на телескопа.“

По онова време естествените науки също са били пропити с този дух. Изследвано е било видимо с просто око. Нищо не се е знаело за микроскопичната област, от която съвременната наука се стреми да открие законите на необятното. Ако Шекспир се е опитал да изобрази от сцената фините емоционални вибрации, в които хората са били раздвижвани от външния свят, никой нямаше да го разбере. Никой не би могъл *спонтанно да схване ефектите върху вътрешното „аз“, външните причини, самите действия*. Това се е променило днес. Съвременният поет е възприел микроскопичния поглед на съвременния естествоизпитател. „Виждаме твърде много: затова трябва да стесним зрителното си поле. Да изчерпим цялата човешка душа с очите си ни се струва задача на Данаида. Ето защо нямаме нужда от царе и езичници в поезията; най-бедният дявол на работник може при определени обстоятелства да ни бъде по-интересен.“ Защото ние не искаме да изобразяваме короните и пурпурните одежди, а само души, живи човешки души – и кой знае дали бихме намерили една под пурпурата – поне една такава, каквато ни е необходима, душа, в която се отразява великият, разкъсан век?

Следователно Хенрик Ибсен извлича микроскопичен образец от човешкия живот и ни оставя да гадаем всичко останало от него. Това характеризира основата на неговата драматична техника. Той постепенно развива тази техника. В „Съюзът на младежта“, „Стълбовете на обществото“ и „Враг на народа“ той все още се стреми да представи макроскопичен образ, *сюжет*, възможно най-пълнен; по-късно той изобразява само вътрешния живот на героите,

КОЙТО ТОВА...



картината и тя ни открива ретроспективен поглед към нея. Колко малко се случва в „Призраци“! На сутринта пастор посещава вдовица; на следващия ден той трябва да освети приют, посветен на паметта на починалия ѝ съпруг. Приютът изгаря; пасторът си тръгва с празни ръце; и след заминаването му синът на вдовицата става психически невменяем – но какво се случва в душите на участниците в това оскъдно действие? Пред нас се разкрива ретроспективен поглед към богато минало, към преливаща драма.

Ибсен притежава специална тайна на драматичната техника. В рамките на ограничения срез от реалността, който ни представя, той фино подсказва всичко необходимо, за да съсредоточим вниманието си върху цялостното, все още неразкрито действие.

Щайгер обръща внимание на отделни такива внушителни черти . „Първо, чрез вътрешното напрежение на драматичното действие и живата сила на умело стилизираните звуци на природата, той доближава треперещите души на своите герои толкова близо до нас, че възприемаме спомените им като осезаеми.“ Но след като това се случи, той се нуждае от втори похват. Той ни позволява да преживеем външно събитие на сцената, което само трябва да поставим зад кулисите, за да се превърне драматичната реалност във фантазия, „и всъщност сме преживели и миналото, и настоящето, по един и същи начин. Обективизирането на образа от паметта и интернализирането на сценичната реалност по този начин работят заедно, за да постигнат сетивни ефекти, толкова силни, колкото тези на по-ранния театър. Класически пример за това може да се намери в първия акт на <Призраци>.“ В трогателния разказ на г-жа Алвинг цялото минало на къщата изниква живо пред очите ни, сякаш виждаме и чуваме самия починал камерхер да флиртува с прислужницата си в стаята с цветята. Изведнъж чуваме шепнещите гласове на Освалд и Реджина, идващи от стаята с цветята, и виждаме г-жа Алвинг, бледа като смърт, да се изправя бавно от стола си и сякаш вкаменена,

към вратата , той изрича полузадавените думи: „Призраци! Двойката в стаята с цветята ни преследва!“ Тук, в едно непосредствено настоящо действие, пред нас е минало, едновременно въплътено драматично и косвено.

на произведенията на Ибсен трябва да се свърже с тази характеристика на неговата техника. От тази гледна точка въпросът за драматичната техника се трансформира в драматургичен. Това, което с право може да се нарече стил на Ибсен на сцена, трябва да започне от този момент. Защото актьорското изкуство има задачата да въплъти. То трябва да демонстрира с външни сценични средства, видими за сетивата, това, което драматургът си представя във въображението си. Паралелните процеси – единият на реалността, другият като спомен – трябва да бъдат изведени на яве чрез сценичното изкуство. Как да се направи това във всеки отделен случай, трябва да се остави на сценичния практик. Единствената сигурност е, че ще се радваме на задоволителни изпълнения на драмите на Ибсен само когато сценичният стил се развива в тази посока. Докато това не е така, тези пиеси винаги ще изглеждат на публиката просто като драматизирани новели. Трябва да признаем, че дори при тези драми не е важно „какво“, а „как“. За да изрази какво е имал предвид, Ибсен би могъл да избере всяка друга поетична форма. Той се нуждае от сцената, защото използва артистични похвати, които надхвърлят простото разказване на истории, похвати, които трябва да бъдат въплътени, за да бъдат напълно ефективни.

Щайгер отново уместно отбелязва: „Драматичният двоен образ, вторият от които веднага напомня за първия, не е изобретение на Ибсен, но този драматург трябва да ги използва отлично със своята модерна техника. Може би е необходим само лек тласък и един или друг от нашите режисьори ще се превърне в ловец на съкровища, извличайки скрити величия от дълбините на шекспировата литература на сцената. Никой не минава покрай тези двойни образи у Ибсен, без да ги забележи. Защото тук те трябва веднага да привлекат вниманието на всеки, който не е спял.“

## ДРАМАТА КАТО ЛИТЕРАТУРНА СИЛА НАСТОЯЩЕТО

В своята стимулираща книга „Нови приноси към теорията и техниката на епичната и драматичната поезия“ (Лайпциг 1898 г.), Фридрих Шпилхаген обсъжда, наред с други неща, господството, което драмата заема в момента. Всеки, който се интересува от естетически въпроси, винаги ще чете с удоволствие теоретичните трудове на Шпилхаген. Чрез такава книга ни говори творец с богат опит, изтънчена мисъл и проникателен вкус. Зрялата, проникателна преценка, придобита чрез години лична артистична практика, трябва да се изслушва с най-голямо внимание, дори от онези, които имат различни възгледи от този, който прави преценката. Фридрих Шпилхаген като цяло не е особено благосклонен към съвременната драматична продукция; въпреки това, в конкретни случаи той винаги ще бъде първият, който ще покаже разбиране и признание за истинския талант.

Голяма част от казаното от него би трябвало да намери безрезервно съгласие дори сред най-послушните привърженици на по-новите движения. Защото е вярно, че *днешното* литературно превъзходство се основава на многобройни грешки: грешки от страна на поетите, грешки от страна на части от публиката.

Фундаментално погрешно схващане е убеждението, че драмата може да изрази всичко, което човек иска да каже. По-задълбоченото естетическо образование обаче винаги ще доведе до признаването на истината, че определени теми се поддават само на романистична, а не на драматична обработка. Драмата не може да толерира материал, който е подходящ само за новела. Следователно някои съвременни драми са просто драматизирани новели. Такива погрешни стъпки в темата, или по-скоро в нейната обработка, водят до драматични произведения, които ни оставят неудовлетворени, защото им липсват съществени елементи, необходими за пълно разбиране на драматичното действие. И когато драматургът се стреми да включи такива елементи, виждаме...

Сцената , която не можем да толерираме на нея. Шпилхаген съвсем правилно отбелязва: „Смесването на драматично и епично изкуство... понякога се проявява по най-възхитителен начин. Например в педантичността на сценичните ремарки, обичайно използвани от режисьорите и актьорите. Не ни е осигурена нито най-малката мебел, нито подложка за кафе. Положението на слънцето, атмосферата, флоралният аромат, носещ се из стаята - всичко това са неща от огромно значение. На всеки герой е дадено щателно описание: дали е висок или нисък, дебел или слаб; дали черепът му е широк или овален, какво изражение показва физиономията му в покой, какво показва в движение и че има този или онзи навик, когато ходи, стои, говори или се усмихва. Човек е изкушен да извика на тези господа: щом тези неща са ви станали толкова скъпи, защо просто не пишете романи и повести, в които можете да се наслаждавате на такива епични подробности!“

Но въпреки цялото си преувеличение на детайлите, драмата не може да предложи онова развитие на характерите и сюжета, което епичните разкази с право претендират за себе си. Драмата трябва да изобразява забележителни, характерни моменти, които се сливат в художествено цяло с начало, среда и край. Всички приказки за неестествеността на такова цяло не могат да бъдат убедителни. Шпилхаген отговаря на подобни приказки: „Винаги си спомням анекдота за онзи еврейски ритуален кланец, който вярвал, че е наточил ножа си безупречно, както изисква ритуалът, и на когото мъдрият равин го показал под лупа, където безупречният ръб след това се появил като трион. Да се участваш в състезание с природата винаги е несигурно – то има твърде голяма трайност. И въпросът става абсурден, когато съревнованието е толкова безсмислено, колкото и безнадеждно. Целите на природата и изкуството не съвпадат никъде.“ Природата винаги се справяла много добре без изкуство; и когато изкуството се свежда до имитиране на природата, то не е нищо повече от...

Природа втора употреба и мъртва, за което всеки паноптикум предоставя ужасяващи доказателства.

две грешки са в основата на голяма част от съвременната драма: неразбирането на границите между епичните и драматичните произведения и суеверието, че природата наистина може да бъде имитирана. Тези грешки са налице от страна на авторите.

Също толкова значителни щети са очевидни и в отношението на публиката към театъра. Хората вече не искат да следват задълбочен епичен разказ, който разкрива всички етапи на един процес. Те искат да се справят с даден проблем за няколко часа, да бъдат повърхностно стимулирани от него. Те търсят не всеобхватно художествено удоволствие, а мимолетно прозрение. Склонността към интензивно потапяне непрекъснато намалява. А онези кръгове, които притежават такава склонност, са почти изцяло изключени от посещението на театъра поради високите цени на билетите. Съдбата на едно драматично произведение на изкуството днес зависи от фактори, които не могат да определят неговите художествени достойнства или безполезност. Следните твърдения на Шпилхаген звучат твърде вярно: „Тази интимна връзка, която някога е съществувала между публиката и продуцента (поети и актьори), това проникващо разбиране, което е резултат от постоянно, сърдечно участие – те, поне в днешните големи градове, вече не са възможни.“ Как биха могли да бъдат иначе, в една постоянно променяща се, пъстра публика, съставена от малък брой истински ентусиасти и изключително голям контингент от хладнокръвни, медитиращи безделници, кокетни безделнички и преминаващи непознати! Най-тревожното в случая е, че повече от съмнителният вот на тази публика е мярката и решаващият фактор за целия драматичен пазар. Това, което тя одобри, ще се разпространи из всички провинциални градове; това, което отхвърли, никога няма да се наложи. Има изключения - знам това, но това е правилото.

Експертната критика не изяснява, нито подобрява тези условия. Защото днес отделните критици са твърде...

силно повлияни от някакво естетическо движение. Малцина са способни на безпристрастна отдаденост на художествените качества. Повечето се питат дали дадено произведение отговаря на представите, които са си изградили за изкуството. Характеризирането на Шпилхаген е подходящо и тук: „За цели критически кръгове възниква ситуация като обръщането на маса, при която манипулаторите вярват, че масата се движи от висша сила, докато самите те са тези, които я бутат под влиянието на фин натиск, който всъщност не възприемат, излъчван от човека отдясно (или отляво), който от своя страна е повлиян от съседа си отдясно (или отляво) и така нататък.“

Факт е, че всички млади поети са привлечени от сцената. Фактът, че театралното представление намира своята публика много по-лесно от многотомен роман, е основен фактор в този стремеж. Но има и друго съображение. Изкуството, както много други аспекти на живота, е придобило социален характер. Нашите драматурзи не искат просто да творят за естетическо удоволствие; те искат да допринесат за преобразуването на социалните условия. Изкуството е предназначено да бъде част от социалното развитие. Тъй като драмата има много по-силно въздействие от романа, младите писатели избират втория. След това *те* могат да видят как ефектът се разгръща, така да се каже, почти за една нощ. А нашето време е забързано. Хората искат да видят въздействието на работата си. Оттук и фаворизирането, проявявано към драматичното изкуство от пресата, държавата и обществото, за което Шпилхаген говори: „фаворизирането, което театралното изкуство, като орнаментална форма на изкуство (точно както изобразителните изкуства), получава отгоре, колко хиляди се харчат годишно за по-богатите му украшения, които след това косвено облагодетелстват драматичното производство. И как самото това производство, също отгоре, е защитено веднага щом се окаже *съобразено с преобладаващите тенденции* , което може да не е винаги за негово спасение, но въпреки това повишава светския му престиж.“

и води стада, които копнеят за по-висши сфери, или дори просто послушно следват шпори като стадо. Как се правят допълнителни опити за почитане и насърчаване на производството чрез периодично раздавани награди. Колко място му се отделя във фейлетоните на ежедневниците. Колко значителен е броят на рецензиите и месечните списания, които се посвещават изцяло на неговата служба. Колко много правят вече горните класове на средните училища за неговото разбиране чрез коментари върху нашите класици, като задават теми по драматични теми и т.н. Какви красноречиви и ентусиазирани хвалебствени речи и интерпретатори намира драматичното изкуство в лекционните зали на университетите. Цялата тази подкрепа се прилага към драматичното изкуство, защото то е важно звено в общественото развитие.

## НОВА И СТАРА ДРАМА

Сега, изведнъж, всичко трябва да се промени. В продължение на десетилетие и половина проповедниците на „модернизма“ неуморно ни повтарят, че нещата вече не могат да продължават по пътищата, прокарани от Шилер и Гьоте. Класическите форми, монументалното на сцената, стилизацията трябва да престанат. Чистата, неподправена природа трябва да надделее. Но това беше преди пет години. Оттогава тези „модернисти“ откриха, че нервите съществуват. И затова казаха: нервите, те са модерни. Модерните драми трябва да въздействат на „нервите“. Слушахме спокойно тези модернисти. Защото те казваха: искаме да открием новото изкуство и за да го направим, първо трябва да се отпуснем. Засега може да правим глупости, но доброто ще дойде. Да, но не е. Сега, изведнъж, тези „модернисти“ започват да ни казват, че Гьоте все пак е бил прав. Това е твърде далеч. Няма да се отнасяме така с нас. Досега мълчахме. Имахме...

С радост слушахме хора, които ни проповядваха натурализъм. Накрая дори търпяхме символизма. Но сега, онези, които ни пееха с такава убеденост, че Гьотеовото изкуство е мъртво, идват да ни поучават какво е замислял, писал и мислил Гьоте - ние няма да толерираме това. Винаги сме знаели какво е Гьотеовото изкуство. Знаели сме също, че може да има нещо различно. И накрая, дори знаехме, че Гьоте е живял в края на миналия век и че в края на този век човечеството има различни нужди от съвременниците на Гьоте. Но ако *нашите* съвременници дойдат и искат да ни поучават какво е истинското изкуство в смисъла на Гьоте и че трябва да се обърнем към това изкуство, тогава ще поговорим сериозно с тях. Преди няколко дни някои от по-младите ни писатели преоткриха Гьоте. Няколко от тях сега дори преписват правилата на изкуството на Гьоте и ги печатат в съвременни списания. Започват да пишат нещо доста умно. И ни поучават какво е истинското изкуство в смисъла на Гьоте. Искам да посветя на тези господа една тайна. Това, което ни казват, е напълно без значение за нас. То ни казва само най-баналните неща. Но тези господа са надарени. Те ще напреднат още повече в разбирането си за Гьоте. Затова не бива да ги съдим твърде строго. Днес те ни казват неща, без които можем да се справим, защото са ни в кръвта; за нас те са тривиалности. Утре ще прочетат в Гьоте много неща, които са ни чужди, нови. Един от тези надарени хора наскоро написа статия в списание, озаглавена „Обратно към Гьоте“. Той каза, че наистина е добре да си спомняме максимите на Гьоте за изкуството. Той цитира отделни съвременници, които са споделяли неговите възгледи. Той е отнесъл несправедливо към някои от тях. Защото, ако днес истински артистичната природа се проследи до Гьоте, причината е съвсем лесно разбираема: Гьоте наистина е написал някои добри неща. Що се отнася до Гьоте, различните гледни точки просто не са опция.



Наблюдавахме дълго време. Но просто не можем да толерираме някой да си позволява да каже същото, което ние винаги сме казвали.

Пиша всичко това, без да назовавам имена. Защото имената са напълно неуместни тук. Всеки, който е следил критиките от последните дни, знае, че сега, изведнъж, защитниците на „модернизма“ искат да ни кажат какво е Гьотево, какво е класическа философия. Може би сега е точно моментът да кажем на тези „модернисти“, че най-накрая са стигнали до същото заключение, което ние отдавна знаем. Досега сме наблюдавали, мислейки си: ето го. Но най-накрая, ние вече не искаме да стискаме юмруци в джобовете си. Най-накрая искаме открито да заявим, че макар да вярваме във всеки нов гений, не вярваме в абсурдни твърдения. Теоретиците на „модернизма“ вече са подвели достатъчно талантиливи хора. Това не трябва да продължава.

Точно както ботаникът не влияе на растението в неговото развитие, така и теоретикът на изкуството, който говори за нови посоки, не бива да влияе на творческите хора, които трябва да следват себе си, а не теориите.

Това е *m* Надявам се, че е ясно. Не го казвам като консерватор или реакционер. Но го казвам, защото най-накрая ми писна постоянно да чувам приказки за неща, които би трябвало да са нови, но са нови само защото техните носители на знаме не познават старите начини.

Ако някой днес открие питагоровата теорема, ще бъде осмиван. Ако някой днес открие форми на изкуство и художествени ценности, които могат да сочат към определена почтена епоха, те се наричат „модерни възгледи“.

Важно е да си научил нещо! И само някой, който познава противоположното, би трябвало да говори за „модерност“. Освен това, аз обичам всичко съвременно.

## ПУБЛИКА, КРИТИКА И ТЕАТЪР

Пол Бурже някога е писал по тази тема. А добрите европейски критици казват, че Бурже може да чуе как тревата расте в дълбините на душата. Така че наистина трябва да слушате внимателно, когато Бурже говори. Сега Бурже казва: който пише лирична поема, балада или роман, не се интересува от публиката. Неговото произведение на изкуството ще бъде толкова по-добро, колкото по-малко се интересува от публиката. Те пишат според наклонностите на своята артистична душа. Но това със сигурност не е така с драматурга. Те трябва да знаят, че пиесата им е предназначена за публика от две хиляди души, присъстващи в театъра. Той трябва да е наясно, че тази тълпа отива на театър, за да прекара няколко часа приятно. Публиката е работила цял ден, в офиса, на фондовата борса, в парламента. Тази публика има много специфични симпатии и антипатии. Тя има „свещени чувства“, които не иска да види обидени; и най-вече, след тежката работа на деня, тя не иска да се напруга и интелектуално. Тази публика също има много специфични навици и страсти. То ще се радва само на пиеси, които са в съответствие с тези обичаи и страсти. Следователно драматургът трябва да приспособи пиесите си точно към това, което тази публика обича да чува и вижда. Той ще бъде идеалист, ако вярва, че ще намери идеалистично настроена публика в театъра; и ще бъде вулгарен, ако смята, че вулгарната публика е предопределена да му аплодира или да съска на пиесата му.

Обърнете внимание на това, което иска вашата публика, и след това пишете съответно! Това е рецептата, която проникателният психолог Пол Бурже дава на всички драматурзи. Всъщност той отива дори по-далеч. Той вярва, че има религиозни и политически тенденции. Драматурзите не трябва да ги нарушават, въпреки че те се променят приблизително на всеки две до три години. И това не е всичко. Има актьорско майсторство...

Това са хората, които остават популярни сред публиката по-дълго от политическите и религиозните тенденции. Те са призовани да помогнат на драматурзите да се изправят на крака. Драматурзите трябва да пишат роли специално за тях. Какво ще подхожда на популярния актьор еди-кой си, те трябва да се запитат, когато искат да създадат този или онзи герой. Бурже казва, че винаги има някой господин еди-кой си, който е толкова популярен, че може да гарантира успех. След това драматурзите се стремят да пишат роли по такъв начин, че този популярен актьор да може да направи нещо от тях.

две неща – да се говори педантично, може би дори по начина на Лесинг: или Бурже възнамерява да характеризира пълната лекомисленост на определен тип драматична продукция и следователно, парадоксално, представя точно *най* -лошите ексцесии в областта, която има предвид; или не говори иронично; той има предвид това, което казва. В първия случай би могъл да си спести цялата реч. Защото тогава тя би била най-излишното нещо на света. Това, че има драматурзи, които спекулират на фондовия пазар с популярния вкус и се проституват – за да печелят пари – не е нищо ново. Не ни е нужен човек с изострено ухо за най-съкровените нюанси на човешката душа, за да ни каже това.

Но дори няма значение дали Пол Бурже се шегува или говори сериозно. Важното е, че идеалистите и истински отдадените на изкуството повтарят думите му и че нещата са стигнали дотам, че много от тези истински хора, наблюдавайки успехите на гореспоменатите спекуланти, вече не вярват, че театърът е арт институция.

И въпросът е толкова прост. Контрастът, който Бурже прави между роман, балада, лирична поема и пиеса, просто не е верен. Има творци, които пишат романи според чувствата си, вдъхновението си, гения си, и има романисти, които създават четива за маса от хора, чиито обичаи и страсти...

и познават навиците им и искат да им се харесат. По същия начин има драматурзи, които пишат пиеси според своите артистични убеждения, и драматурзи, които пишат така, както публиката желае. Основната грешка на размислите на Буржоа Буржоа и много подобни е, че наблюдателят изхожда от гледна точка на получателите, ценителите. Това винаги води до съмнителни резултати. Защото произведения на изкуството, които възникват, защото ценителят ги иска по определен начин, не си струва да се обсъждат. Ценителят, публиката - те може да имат най-добри намерения, но това не означава, че трябва да имат някакво влияние върху качеството на произведението на изкуството. Нито най-малкият детайл от произведението на изкуството не трябва да бъде изработен така, както публиката иска. Това „трябва“ всъщност е неправилно използвана дума. По-скоро бих казал: на истинския художник никога не би му хрумнало да направи и най-малкия детайл от произведението си приятен за публиката.

Откакто съществува историята на изкуството, се говори за изискванията на истинското изкуство. Художникът трябва да прави това или онова по определен начин, се казваше. Това е в кръвта им и дори най-модерните умове не могат да избегнат това. Човек, който внезапно се появи пред тях и каже: тази роза не е правилна, трябва да е различна, те биха го сметнали за луд. Но на художника те смеят да казват всеки ден: Ти трябва да си такъв или онзи.

О, сега вече чувам как всезнайковците възразяват: да, тогава критикът ще трябва да се съгласи с всичко, тогава ще трябва да приеме всичко. О, не, господа! Ако някой дойде с „пиеса“, която изобщо не принадлежи към категорията „пиеси“, тогава се отнасям с него по същия начин, както с някой, който се опитва да представи отвратително нещо от папие-маше за истинска роза.

Трябва да се признае, че тези строги господа не винаги са наясно с нюансите, които се случват. Преди няколко дни те представиха едно крайно скучно, безлично произведение в берлинския Residenz-Theater: „Моментни снимки“. Същата вечер публиката аплодира.

Публика, която вероятно би съскала на произведение от Йоханес Шлаф. Но едва на следващия ден човек можеше да изпита истинските му чудеса.

С малки изключения – сред които, разбира се, винаги надеждната леля Вос – вестниците имаха какво да кажат „в похвала за автора“. Някои особено надарени критици дори предположиха, че същият този автор, който досега се е занимавал само с безгрижни опити, сега трябва да се приема сериозно като литературна фигура. А някои „забележителни“ критици усетиха, че той разбира как да наблюдава живота точно. Наистина е невъзможно един критик – тази дума се използва като технически термин – да може да прецени нещо, принадлежащо към изкуството, дори бегло точно, ако поддържа такива възгледи и чувства относно опита и „точното наблюдение“.

„Моментални снимки“ е нещо, събрано от „наблюденията“ на човек, който не разбира как да наблюдава хората в реалния живот, а сякаш познава живота само на сцената. Просто ми е неразбираемо как един отличен актьор би могъл да се сниши до това да сглоби подобно нещо.

Наистина не искам да пиша рецензия за пиесата. Тя няма нищо общо с литературата и следователно не е необходимо да се споменава в литературно списание. Но руменина – не съм съвсем сигурен каква – се изпълни с руменина, когато прочетох рецензиите за това чудовище в различните вестници на следващата сутрин. Срещу какво възразиха всички тези критици, когато „Драматичното дружество“, изпълнявайки литературен дълг, наскоро постави „Гертруда“ от Йоханес Шлаф! И как се държат сега с господин Ярно?

*Културно* и исторически любопитен феномен е , че на хора, живеещи в такова варварство на вкуса, им е позволено да изразяват мнението си в големи вестници. Да, това са хората, които не знаят какво е истинска роза и затова приемат предмет от папие-маше и казват: вижте как живее. Такава трябва да е истинската роза.

Трябва ли тогава да приемем, че критиците, седящи в театъра, представляват избрана група, която се чувства по-добре, по-изискано, по-артистично от публиката? Тогава наистина човек трябва да си изгради доста особени възгледи за теорията на Пол Бурже. Или трябва спокойно да признаем, че публиката като цяло е по-висша от критиците? Но какво положение на нещата би било това! Накратко, тук е налице нещо, което не може да бъде лесно разрешено. Толкова е любопитно. След като се настаните удобно в компанията на критиците, чиято интелектуална продукция намирате за ужасна, те могат да бъдат доста приятни. *Прочетете ги отново* и ще ги намерите ужасяващи. Трябва да има някакъв неизвестен фактор в действие.

Спомних си за добрия Бурже, когато прочетох рецензиите в берлинските вестници за некачествената работа на г-н Ярно. Затова започнах с него. Казах си, ето какво се случва, когато един драматург пита: как трябва да пиша, за да се харесам на масите? Е, стига толкова. Мисля си: никой творец не може да мисли по начина, по който Пол Бурже изисква от един драматург. Или може би сред драматурзите няма творци. Какво биха казали Шилер, Шекспир и т.н. за това?

## НАУКА И КРИТИКА

Преди осем дни това списание публикува статия на тема „Научна критика“. Струва ми се, че есето е намерило своето *полагащо* се място в „Драматургични документи“, въпреки че не се занимава изключително с въпроси, свързани с театъра. Защото никъде в литературния живот няма повече грях, отколкото в „Театрална критика“. Затова смятам за уместно да предложа някои допълнителни бележки след тази статия. Бих искал частично да се съглася с твърдението на Грилпарцер, което авторът на гореспоменатата статия цитира: „Критическият талант е излив на творческата сила.“

Всеки, който може сам да създаде нещо, може да съди и за това, което другите са създали. Абсолютно съм съгласен с това. Но вярвам, че не всеки ще интерпретира тези твърдения правилно. Повечето ще ги разберат като означаващи, че само други лирични поети трябва да съдят лирическите поети, епичните поети - епичните поети, драматурзите - драматурзите и т.н. Считам подобно тълкуване за погрешно. Защото вярвам, че практикуването на определена форма на изкуство изисква *едностранчив талант*, такъв, който се движи в определена посока, което прави индивида особено обсебен от уникалния характер на своето творчество и *по-малко* възприемчив към други посоки в рамките на същата форма на изкуство. Лиричен поет с подчертан уникален стил *неизбежно ще бъде несправедлив* към лиричен поет с различен стил.

Освен това, аз вярвам, че някой, който не може да създаде нищо в която и да е област, е напълно негоден да бъде критик. Защото непродуктивният ум никога няма да има какво да каже за продуктивния. Този, който не познава родилните мъки и радостите на родителството, породени от *собствените му* творения, този, който не познава преживяванията на интелектуалната бременност, не бива да съди интелектуалното потомство на другите.

И така, ако лиричният поет не бива да съди лиричния поет, нито драматургът драматурга: е, кой всъщност трябва да съди?

Моето мнение е следното: Творецът трябва да оценява творения в област, различна от неговата собствена. Поетът трябва да оценява произведение на живописиста, художникът например – философска книга, философът – произведение на живописиста или поетично произведение. Разбира се, предполагам, че моите читатели разбират да гледат на философа като на художник. Всяка философска мисъл е произведение на изкуството, подобно на лирическата поема; и всеки, който иска да бъде философ без продуктивен талант, е просто учен. Те се отнасят към композитора като към учител по композиция.

Когато чета рецензия, винаги питам за автора. Ако сам е

създал нещо, се интересувам от критичната му работа.  
Тогава той става много по-...



Лесно е да се казват някои едностранчиви, своеобразни неща за работата на другите хора. Но той винаги ще каже нещо, което си заслужава да бъде казано. Този, който сам не произвежда нищо, винаги ще се справя само с празна реторика за постиженията на другите.

Обичам да слушам поет да говори за художник, философ да говори за драматург. Критик, който не е нищо повече от критик, смятам за излишна фигура.

Сега някои ще ми кажат: имало е критици, които са изказвали важни и правилни точки и които не са били нищо повече от критици. Отговарям: това може да се случи. Случва се, когато човек е пропуснал призиванието си. И тъй като случаят е такъв, Бисмарк е бил прав, когато е определил журналиста като някой, който е пропуснал призиванието си. Мога да си представя музикален критик, който никога не е постигнал нищо в нито един отрасъл на човешкото производство. Да кажем, че името му е Хансюк. Искам да говоря съвсем откровено. Вярвам, че такъв човек е пропуснал призиванието си. Трябвало е да стане музикант. Музикалният му талант никога не се е развил. Като критик той тогава казва това, което не е способен да каже като художник. Ако беше станал художник, щеше да изрази определена индивидуалност. Хората щяха да я оценят и да си изградят определена представа за въпросната личност. Но по някаква причина тази личност никога не се е превърнала в художник. Неговата индивидуалност никога не е придобила осезаема форма. Тя е останала в един *вид* спящо състояние. Когато такава личност критикува, тя съди според черта, която всъщност никога не е била осъзната. Това може да е доста интересно в отделни случаи; Въпреки това, като цяло не знаем какво да мислим за преценките на такава личност.

Въпреки това, човек винаги ще знае дали си има работа с един от онези хора, които са пропуснали призиванието си, или с човек, който просто изобщо не е подходящ за професията си.

...на когото никога не е била дадена професия. Защото, ако човек притежаваше необходимата злоба, за да разпознае истинското състояние на нещата, би трябвало да каже за повечето критици: това са хора, които не биха могли да се провалят в професия, защото никога не са имали такава.

Когато журналист, който никога не е създал нещо оригинално, на което мога да припиша някаква художествена стойност, пише за пиеса, това няма по-голяма стойност от това, когато остроумна дама в салон предложи мнението си за произведението. Но не ме мислете за педант само защото казвам това. Със сигурност не вярвам, че само този, който рисува платно или отпечатва нещо в света, е художник. Аз принадлежа към чистите глупаци, които вярват в Рафаел без ръце. Може би дамата в салона, която ми предлага мнението си за последния „Капитан“, е лирична поетеса, на която просто липсва гласът, за да придаде необходимата форма на чувствата си.

Това може и да е вярно. Но не говоря за дамите в салона, които не са станали поетеси поради липса на вокални способности. Нямам нужда. Защото те всъщност не пишат. Говоря за хора, които пишат. И в днешно време те не са предимно Рафаелови без ръце, а хора, които имат ръце и нищо друго освен ръце.

Днес може да се наблюдава, че творците обикновено реагират на всяка критика по най-пренебрежителния и унизителен начин. Това произтича единствено от факта, че те са критикувани най-вече от непродуктивни хора, от хора, които нямат абсолютно какво да им кажат.

Никога не съм намирал мнението си за това кой трябва и кой не трябва да съди един артист по-добре, отколкото когато съм чувал актьори и неартистични хора да съдят актьори. Актьорите изобщо нямат преценка за други актьори. А неартистичните хора говорят пълни глупости за актьорските изпълнения. Всеки актьор е погълнат от собствения си стил; и всеки, който прави определени неща по различен начин от тях, се смята за слаб артист. Неартистичният човек вярва, че актьорството...

Актьорското изкуство се смята за лесно и всеки, който ги забавлява, е възприеман като велик мим. Мнението на нито един от двамата не си струва да се обсъжда. Художник, поет, музикант, драматург, философ могат да съдят актьор, но нито актьор, нито художник могат. Актьорът може да ни каже само нещо, което в крайна сметка се свежда до следното: този го прави различно от мен и това, което аз правя, е единственото правилно. Артистът бълва глупости.

Артистите трябва да съдят само други артисти; но никога не бива да съдят други артисти в рамките на същата художествена дисциплина. Ако този принцип беше приложен към театралната критика, вероятно щеше да има голямо търсене на театрални критици и само малко предлагане. Но човек трябва да се съобрази и с факта, че в наше време предлагането понякога може значително да надвишава търсенето.

Може би , ако този принцип се спазваше, не всички позиции биха могли да бъдат заети. Но каква вреда би имало, ако например не всеки ежедневник в Берлин отбелязваше зимата със задължителните си театрални рецензии? Повечето от тези рецензии са написани от хора, които нямат нищо, абсолютно нищо да кажат за нещата, за които пишат. Защо всяка поставена пиеса води до разхищение на огромно количество печатарско мастило? Няма дори да споменавам времето, което писателите губят, защото това всъщност не е загуба. Не вярвам, че тези, които го пилеят, биха го използвали по-добре в някое друго занимание.

Критиката в идеалния случай би трябвало да е второстепенно занимание. Това, което един творец има да каже за форми на изкуство, които не са негови, той трябва да го сподели с нас като критици. Критиката като основно занимание е глупост. Но големите градове гъмжат от критици, които не са нищо друго освен критици. И как се ценят гласовете на такива нищо друго освен критици? Те имат малка тежест за самите творци. За публиката обаче те имат още по-голяма тежест. Това е тъжно. Защото критичната преценка, която идва от артистично

чувствителен човек,

Ситуация, в която хората не са признати, не би трябвало да има валидност никъде.

Рядко се чува някой да говори откровено за начина, по който действа критиката. За съжаление, критичният подход на непродуктивните хора се е превърнал в сила, с която повечето творци, не само публиката, трябва да се съобразяват. Докато в частните среди човек чува творци да се шегуват с фразите на критиците по най-спокоен начин, публично тази машинария рядко се обсъжда. Искан веднъж да изразя напълно безпристрастното си мнение.

## СЪЩО ТАЙНА НА ШЕКСПИР

Отново и отново трябва да се питам: на какво се основава широкообхватното въздействие на някои от драмите на Шекспир? „Хамлет“, „Отело“, „Венецианският търговец“ и „Ромео и Жулиета“ правят еднакво дълбоко впечатление както на образованите, така и на необразованите, на тези с класически и модерни убеждения, на идеалистите и бонвиваните. И имаме чувството, че ние, днешните хора, стоим пред този поет от сравнително отминала епоха, сякаш той живее сред нас сега. Достатъчно е само да се вземе предвид въздействието на произведения като „Ифигения“ и „Тасо“ на Гьоте, за да се види разликата съвсем ясно. А що се отнася до променливостта на влиянието на драматичните произведения във времето, бих искал да обърна внимание на спада в ентузиазма към произведенията на Шилер през нашия век. Само драмите на Шекспир сякаш предизвикват еднаква оценка от всяко ниво и вид образование и всъщност от всяка епоха.

Вярвам, че човек трябва да се обърне внимание на коренните причини за въздействието на произведенията на изкуството, ако иска да реши току-що повдигнатия въпрос.

В наше време това не е лесно. Защото в областта на човешката мисъл, която сега наричаме естетика, съществува изобилие от предразсъдъци, които на практика изключват всякакво разбиране сред нашите съвременници по определени фундаментални въпроси на изкуството.

Преди всичко, когато казвам това, мисля за определени критици, за които всичко в контекста на оценяването на изкуството, което намирисва на мироглед или философия, е като червен парцал за бик. Как поетът *мисли* за нещата, които осигуряват съдържанието на неговите произведения, се предполага, че е напълно без значение. Всъщност, тези критици дори вярват, че творецът е *толкова по-велик*, колкото по-малко мисли изобщо. Те обичат да наричат поет, за когото вярват, че изобщо не мисли, „наивен“ и възторжено се отнасят с неговите творения, хваляйки тяхната възхитителна „несъзнателност“ по всякакъв възможен начин. И веднага стават подозрителни, когато осъзнаят, че един поет има мироглед, който изразява в своите произведения. Те вярват, че наивността, несъзнателността на творението, по този начин се губи за него. Някои изкуствоведи стигат дотам, че да казват, че поетът, който не живее като дете в състояние на сън, което замъглява и прикрива яснотата на мисълта, изобщо не е истински поет. Често съм чувал и чел, че величието на Гьоте се е основавало на факта, че не е размишлявал върху своите художествени постижения, че е живял сякаш в сънища и че Шилер, по-съзнателният от тях, е трябвало да тълкува сънищата му вместо него.

Често съм се чудил как хората могат да изопачават фактите, за да се впишат в подобно предубеждение. Защото именно в случая с Гьоте може да се докаже, че цялата природа на неговото художествено творчество произтича от ясен, рязко дефиниран мироглед. Гьоте е бил човек на знанието. Той не е можел да наблюдава нищо около себе си, без да си изгради ясно формулирано мнение за него. Когато херцог Карл Август го повикал във Ваймар и го ангажирал с всякакви практически дейности, нещата, с които се сблъсквал на практика, се превърнали в източници, от които той можел да черпи своите прозрения.

Познанията му за света и човечеството непрекъснато го обогатяват. Участието му в мините Илменау го кара да изучава подробно геоложките условия на земната кора и, въз основа на тези изследвания, да развива всеобхватно разбиране за образуването на Земята. Той не може просто да се отдаде на удоволствията на природата като пасивен наблюдател. Херцогът му подарява градина. Той не може просто да се наслаждава на цветя и растения; скоро започва да търси фундаменталните закони на растителния живот. И това търсене го довежда до епохалните идеи, които залага в своите морфологични трудове. Тези изследвания, съчетани със съзерцанието на произведения на изкуството в Италия, формират у него мироглед с остри, концептуални контури, от които непременно произтича неговият артистичен стил. Човек трябва да разбере този мироглед; целият му интелектуален живот трябва да бъде пропит с него, ако иска да получи истинското впечатление от произведенията на Гьоте. Гьоте, ако все още иска да използва тази дума, толкова често злоупотребявана от съвременните мислители, е натуралист. Той иска да разпознае природата в нейната чистота и да я възпроизведе в своите произведения. Всичко, което прибъгваше до обяснение на природата чрез посочване на неща, неоткрити в самата природа, противоречеше на неговия начин на мислене. Той отхвърляше неземни, трансцендентни, божествени сили във всякаква форма. Бог, който действа само отвън, който не движи света в основата му, не го интересуваше. Всякакъв вид откровение и метафизика беше анатема за него. За тези, които гледат безпристрастно на реалните, естествени неща, те трябва да разкрият най-дълбоките си тайни от себе си. Но той не беше като нашите съвременни фанатици, обсебени от фактите, които могат да видят само повърхността на нещата и наричат „естествено само това, което може да се види с очите, да се хване с ръцете и да се претегли с везни“. Тази повърхностна реалност е само едната страна за него, външната на природата. Той иска да види по-дълбоко в механизмите; той търси висшата природа в природата. Той не се задоволява

просто с наблюдение на изобилието от растения и организирането им в система; той иска да намери в тях първична форма, оригиналната-



Той се стреми да разкрие основния принцип, който е в основата на всички тях; принципът, който не може да се види, но трябва да се схване в идеята . Той прилага този подход във всички области. Той също така разглежда хората и техните взаимоотношения по този начин. Той се стреми да проследи хаотичното функциониране на човечеството, многообразните характери, до няколко типични основни форми. И той се стреми да въплъти тези основни форми, тези типове, а не явленията от ежедневната реалност, в своите произведения. Неговите „Ифигения“ и „Тасо“ представляват висшата човешка природа в природата. А възможността да се изобразят висши природи се е появила, защото чрез неуморни интелектуални търсения той е стигнал до специфична гледна точка, до ясен свят от идеи. Само някой, който притежава *тази* фундаментална гледна точка, може да изобрази хората и тяхното съвместно съществуване, както го е направил той. И само някой, който е възприел светогледа на Гьоте, може да разбере този поглед. От този факт произтича зависимостта на поетичната техника на Гьоте от неговия мироглед. Фанатикът на фактите развива своите герои по такъв начин, че те ни изглеждат като явления от ежедневието. За да постигне това, той трябва да използва и технически средства, които създават впечатление за елементарна естественост. Гьоте трябва да използва и други художествени средства. Той трябва да рисува с линии и цветове, които надхвърлят повърхностността на нещата, които са сюрреалистични и въпреки това ни въздействат с магията, присъща на необходимостта от естествено съществуване.

Бих искал да цитирам още примери, които изясняват зависимостта на художествената техника от мирогледа. Шилер е привърженик на така наречения морален мироглед. За него световната история е световен съд. Който страда от зло в света, трябва да носи известна степен на вина; той трябва да заслужи съдбата си. Сега, не искам да твърдя, че Шилер е гледал на реалния свят така, сякаш всяка вина е последвана от справедливо наказание. Но той вярваше, че

това трябва да е така и че всяка друга връзка между нещата ни оставя морално неудовлетворени. Следователно, той структурира драмите си по такъв начин, че те представят един съгласуван свят.

да отрази как изпълнява това морално изискване. Следователно той позволява на героите си да срещнат трагичен край, защото са понесли вина. Да съществува хармонична връзка между съдбата и вината: това е основното условие за неговата драматична техника. Мария Стюарт, Жана д'Арк, Валенщайн трябва да станат виновни, за да бъдем удовлетворени от трагичния им край.

Сравнете това с драматичната техника на Хенрик Ибсен в по-късния му период. За него вината и изкуплението вече не са от значение. Падението на човек има съвсем други причини освен морални. Неговият Освалд в „Призраци“ е невинен като дете и въпреки това загива. Човек с морален мироглед може само да се отврати от този ход на събитията. Но Ибсен няма такъв морален мироглед. Той познава само един извънморален естествен ред; студена, безчувствена необходимост. Точно както камъкът не може да не се разбие, когато падне върху твърда земя, така и един герой на Ибсен не може да бъде държан отговорен за това, че е бил поразен от жестока съдба.

същия този факт ярко в творчеството на Метерлинк. Той вярваше в фините, душевни, мистериозни връзки във всички явления. Когато двама души говорят помежду си, той не само чува общото съдържание на разговорите им, но и възприема по-дълбоки взаимоотношения, неизказани връзки. И се стреми да вложи това неизказано, мистериозно качество в нещата и хората, които изобразява. Всъщност, той разглежда всичко външно и видимо само като средство да внуши по-дълбоките, скрити и духовни аспекти. Неговата техника е резултат от този стремеж и следователно от неговия мироглед. Всеки, който не е в състояние да усети загатнатите, по-дълбоки същности в нещата и хората, които той извежда на сцената, не може да разбере Метерлинк. Всеки жест, всяко движение, всяка дума на сцената е израз на основния мироглед.

Всеки, който има предвид тези истини, ще осъзнае, че Гьоте, Шилер, Ибсен и Метерлинк са се обръщали само към конкретен...

може да достигне само до избран кръг от хора , а именно до тези, които могат да се потопят в техния мироглед, които могат да мислят и чувстват като тях. Ето защо въздействието на тези творци трябва да има граници.

Защо е различно с Шекспир? Дали на Шекспир може би му липсва мироглед? И дали той има толкова универсален ефект, защото въздействието му не произтича от такъв и следователно не е ограничено от него?

Всеки, който разгледа ситуацията по-внимателно, не може да допусне последното . Шекспир също е имал специфичен поглед върху света.

За Гьоте светът е израз на типични фундаментални същества; за Шилер – на морален ред; за Ибсен – на чисто природен ред; за Метерлинк – на духовна, мистериозна взаимосвързаност на нещата. Какво е той за Шекспир?

Вярвам, че най-подходящата дума, която да изрази светогледа на Шекспир, е: светът е пиеса за него. Той гледа на всички неща, по силата на самата си природа, с определен театрален ефект. Дали те отразяват типични основни форми, дали са морално последователни, дали изразяват нещо мистериозно, е без значение за него. Той пита: какво присъства в тях, което, когато го погледнем, удовлетворява удоволствието ни от чистото наблюдение, от безобидното съзерцание? Ако установи, че удоволствието от зрелището е най-задоволено у човек, когато вземем предвид типичните му характеристики, тогава той фокусира погледа си върху тези типични характеристики. Ако вярва, че безобидното съзерцание се обслужва най-добре, като му се предложи мистериозното, тогава той поставя мистериозното на преден план. Но удоволствието от зрелището е най-разпространеното, най-универсалното удоволствие. Който му се подчинява, ще има най-голяма публика. Който фокусира погледа си върху едно нещо, може да разчита само на одобрението на хора, чиито фундаментални чувства също са насочени към това едно нещо. Само много малко хора имат такава съсредоточена душа, но именно тези малцина са най-добрите, тези, които са способни да извлекат най-дълбоките неща от света. Да

изследват дълбините на света...

За да твори, човек трябва да мисли и чувства интензивно. Това означава да не се увлича по всичко, а по-скоро да се наслаждава на едно нещо от всеки ъгъл. Шекспир обаче не се е стремиял към дълбока дълбочина.

Афинитет към всички посоки на мисълта и чувствата може да се открие във всяко човешко същество. Дори най-повърхностният човек може да усети кое е типично, морално, мистериозно и жестоко естествено в света. Но нищо от това не го докосва интензивно. Те прелитат над него и скоро искат да преминат към друго впечатление. И така всичко ги интересува; но малко неща за дълго. Такъв човек е истински воайорски тип. Те искат да бъдат докоснати от всичко, но напълно погълнати от нищо. И отново, може да се твърди, че има нещо от тази воайорска природа във всеки, дори в онези, които като цяло - дори фанатично - се отдават изцяло на едно -единствено основно чувство. Широкообхватното въздействие на шекспировата драма е свързано с това общочовешко разположение. Тъй като не е едностранчиво, то има многостранен ефект.

искам забележките ми да бъдат тълкувани като обвинение в повърхностност срещу Шекспир. Той прониква във всички форми на едностранчивост с блестяща интуиция; но не се ангажира с никаква едностранчивост. Той се трансформира от един герой в друг. По самата си природа той е актьор. И затова е и най-ефектният драматург.

Човек с подчертан , остър темперамент, у когото всичко, до което се докосне, веднага придобива специфичен, индивидуален цвят, не може да бъде добър драматург. Човек, за когото отделните герои са без значение, който се преобразява във всеки един от тях с еднаква преданост, защото ги обича всички еднакво и никой в частност, такъв човек е роден драматург. Известна липса на любов, универсално чувство, трябва да са характерни за драматурга. И Шекспир притежава това.

## БЕЛЕЖКА КЪМ ПИСМО ДО РЕДАКТОРА

мен е задължение на редактора на литературно списание да позволи на различните гласове да бъдат чути по дадена тема. Затова с готовност публикувах предходните бележки\*. Не вярвам обаче, че се печели много, когато авторът на едно мнение отговаря на това на друго, а последното отговаря и така нататък. *Представените от мен възгледи* са възникнали от много специфични предпоставки, от чувства, които съм придобил през живота си, изучавайки Шекспир. Г-н Хефкер започва *от* различни чувства. Не вярвам, че можем да се убедим един друг. Още по-малко вярвам, че читателят може да бъде спечелен за едната или другата гледна точка, като се представят нови аргументи. Тези, които виждат нещата като мен, ще се съгласят с моето мнение; тези, които започват от предпоставките на г-н Хефкер, ще се съгласят с него. Човек може само да отстоява своите възгледи. Дали човек ще постигне съгласие зависи от много неща, които не могат да бъдат променени чрез представяне на заключения, изводи, опровержения и т.н. Затова бих искал да се въздържа от добавяне на каквото и да било допълнително към моите твърдения.

\* от г-н Хефкер

## ПАТРИОТИЧНА ЕСТЕТИКА

Артистите не харесват, когато хора, които самите те не са активни в тази област, говорят за тяхното изкуство. Един виден музикант веднъж ми каза: само музикантите трябва да говорят за музика. Отговорих, че тогава никой освен растението не би могъл да говори за природата на растението и затова сме толкова запознати с неспособността да говорим.

че никога няма да научим нищо за природата на растенията. С последователността в преценката, характерна за великите хора, композиторът ми отговори: кой може изобщо да твърди, че знаем нещо за природата на едно растение? Съвсем вярно е, че самото растение би могло да ни просветли за неговата природа. Но тъй като то не може да говори, е невъзможно да научим нещо за тази природа.

Лесно е да се опровергае подобно мнение. Това, което ние, хората, наричаме същност на растението, никога не би могло да бъде изразено от самото растение. Ние наричаме „същност на растението“ това, което чувстваме и мислим, когато позволим на растението да ни въздейства. Това, което растението чувства и мисли и разпознава като своя същност в чувствата и мислите, не ни е от полза. Ние се интересуваме единствено от това, което преживяваме, когато растението ни въздейства. А това, което преживяваме, ние го изразяваме и наричаме същност на растението. Как изразяваме това, което чувстваме чрез влиянието на растението, зависи от това какви изразни средства можем да използваме според нашите способности. Лиричният поет пее за растението; философът развива идеята за растението в ума си. Точно както лиричният поет не може да изисква растението да напише стихотворение за себе си, така и философът няма да изисква растението да изрази собствената си идея.

Същото важи и за изкуството. Не вярвам, че творецът трябва да говори за собственото си изкуство. Но разбира се, това не е напълно абсолютно. Защото различните човешки способности не могат да бъдат напълно отделени една от друга. Едно растение никога няма да има способността да говори за себе си. Лирическият поет може да има способността да говори за лирическия поет. Но способността да говориш за лирическия поет по никакъв начин не е свързана със способността сам да създаваш лирически стихотворения. А способността да бъдеш лирически поет не е свързана с другата способност да говориш за поезия. И така е във всички изкуства. Творците понякога могат да говорят за своето изкуство; но често



трябва да мълчат. Когато изискват от други, които не са активни в областта на тяхното изкуство, да не говорят за тяхното изкуство,

Те говорят като растения, изисквайки хората да не говорят за растения, защото само растенията са призвани да говорят за себе си.

Човек трябва да прибегва до парадоксални твърдения, ако иска да общува. Направих го в горните редове, за да покажа колко е нелепо, когато творците изискват хората да не говорят за форма на изкуство, в която самите те не участват активно.

Бих искал да обърна този парадокс. Не бива да се изисква от лиричния поет, който възпява растението, от философа, който изразява идеята за растението с думи, те също да създадат действително растение.

Със сигурност има хора, които могат да пишат драми с изключително качество, въпреки че са способни да изразяват само отлични идеи за драмата. Те винаги са интересни личности. Те са и щастливи личности, защото не е нужно да си налагат никакви ограничения. Всеки, който може да се изрази за изкуството с думи и едновременно с това е способен да култивира изкуство, което съответства на думите му, със сигурност е щастлив. Но всеки, който не може, е надарен с благородната добродетел на резигнацията. Те са доволни да говорят за изкуството, както биха говорили за растение, и се въздържат от създаването на произведение на изкуството, точно както се въздържат от създаването на растение.

В това отричане се крие благородството на естета. Ако той не се отрече, а вместо това се опита да създаде нещо, което принадлежи на областта, за която говори, той показва, че не заслужава да бъде приеман насериозно. Естет, който говори за драма, а след това създава нещастно драматично произведение, е като лиричен поет, който пее за есенния минзухар, а след това нещастно изработва такъв от папие-маше. Тогава вече не вярваме в искреността на чувствата му. Вярваме, че той не е изпитвал повече към истинския есенен минзухар, отколкото към този от папие-маше.

Това, което написах тук, ми мина през ума, когато напусках „Новия театър“ (Берлин) на 16 август 1898 г. Там беше директорът Зигмунд Лаутенбург, австриец и рицар.

Орденът на Франц Йосиф поръча патриотичното представление „Хабсбург“ да бъде изпълнено като прелюдия към юбилея на император Франц Йосиф I. Искам да поясня още от самото начало, че нямам нищо против директора Лаутенбург. Той е австриец и е възхитително от негова страна да прави жертви за австрийския си патриотизъм. Съдейки по слабата посещаемост, представлението, което беше отлично, сигурно е струвало доста на директора Лаутенбург. Но какво ли не би направил човек, когато е австриец, рицар на Ордена на Франц Йосиф и освен това разполага с театър в Берлин! Самият режисьор се появи по време на антрактите, накичен с всичките си отличия – това беше хубаво нещо. Казвам го съвсем искрено. В края на краищата, трябваше да се появи и автор с високи почести.

знам какви отличия има барон Алфред фон Бергер, авторът на пиесата „Хабсбург“, за която говоря. Той се яви без никакви отличия, когато беше повикан. Но пиесата му е свидетелство за най-високите австрийски ордени, които съществуват – извинете, не би ли трябвало отличията по принцип да се запазват за заслуги, по-висши от тези на поезията?

Отидох на представлението на 16 август с любопитство.

Когато все още бях във Виена — вече са минали десет години — Алфред фон Бергер беше обект на много дискусии. Той беше — както се говореше — идеалният кандидат за директор на Бургтеатър. Той на практика сложи край на дебата дали трябва да бъде назначен, като се ожени за Стела Хоенфелс, несравнимата актриса на Бургтеатър. Правилото на Бургтеатър забранява на директора да бъде женен за артист на институцията. Така че, за привържениците на „директорството на Бергер“ е лесно. Те казват: Той, разбира се, би бил най-добрият директор на Бургтеатър. Няма съмнение, че би бил назначен отдавна, но не може да бъде назначен, защото е женен за незаменимата Стела Хоенфелс. Или Стела Хоенфелс трябва да си тръгне, или барон Бергер не може да стане директор. Първото е невъзможно, така че...

Барон фон Бергер няма друг театър на разположение, поради което и днес е без такъв.

Длъжност на театрален директор. По време на непрестанния си период на кандидатстване, той сега се занимава с разговори за театър и изкуство. Има хора, които мислят високо за неговите речи за изкуството. И той наистина е казал някои доста добри неща. В неговите „Драматургични лекции“ има всякакви великолепни изказвания за драматичното изкуство.

Някой би могъл да сметне Алфред фон Бергер, въз основа на речите му за изкуството, за изтънчен ценител на изкуствата. Аз обаче винаги съм вярвал, че зад неговите твърдения не се крие много основание. И с фестивалната си пиеса „Хабсбург“ г-н фон Бергер напълно разби вярата ми. Всеки, който е способен да създаде толкова жалко произведение с патриотична цел, каквато е тази фестивална пиеса, няма право да говори за изкуство. Това е растение от папие-маше, представяно за истинско, докато авторът постоянно се опитва да ни разкаже за природата на истинските растения в речите си.

пред загадка , когато на 16 август от сцената ме засипаха най-скучните, банални патриотични фрази.

Нямаше да хабя и дума за тази фестивална пиеса, която осмива цялото театрално изкуство, ако за мен не беше симптом на несвободното, сервилно отношение, което може да съществува дори у онези, които уж са начело на съвременната култура. Бергер, като естетик, е начело на съвременната култура и въпреки това е способен да отрече знанията си, образованието си, всичко, само за да създаде жалка, тромава фестивална пиеса, достойна да бъде написана от най-близкия писач. Всъщност, ако най-добрите естетици, тези, които могат да говорят красиво, пишат такива произведения, тогава нека художниците кажат: оставете ни на мира с вашите приказки за изкуство.

## ВЪРХУ ПСИХОЛОГИЯТА НА ФРАЗАТА

се опита да опише изчерпателно силата на слогана, би се изправил пред трудна задача. Защото на света има малко неща, които са толкова внушителни, колкото слогана, и чиито ефекти са толкова *мистериозни*. *Ключът* е лозунгът да е на устата на всички, всеки да го произнася смислено, без да му обръща внимание, и всеки да го слуша смислено, отново без да му обръща и най-малка мисъл. Както говорещият, така и слушателят просто трябва да бъдат убедени, че се има предвид нещо значимо. В същото време всеки, който се осмели да се запита за значението на слогана, трябва да бъде смятан за глупак. Защото такъв човек би унищожил силата на слогана. Той трябва да го унищожи. Защото лозунгът естествено има значение. Просто защото всяка дума има значение в устата на човека, който за първи път го използва в определен контекст. Но ефектът не се основава на това значение. Той се основава на нещо, което няма нищо общо със значението.

Един разумен политик използва дума. В контекста на неговото изказване тя има свое собствено значение и пълно оправдание. Случва се така, че за определен период от време тази дума се появява във всеки политически дискурс в страната, към която принадлежи политикът. Когато първият разумен политик я използва, тя има силен ефект, защото значението на другите му изявления я осветлява. Но безбройните други, които я използват, дори не се замислят за това значение. Бисмарк произнася забележителна реч. Реч, която е политически акт. В тази реч той казва: „Ние, германците, се боим от Бог, но от нищо друго на света.“ Тези думи имат смисъл в неговата реч. Но те продължават да имат ефект като лозунг. Сега човек може да ги чуе в безброй речи. Но може да се предложи и награда за разумно тълкуване на думите в тези безброй речи. Въпреки това, повечето от тези речи дължат своето въздействие на факта, че ораторът е използвал думите.

Може уверено да се твърди, че една дума първо трябва да загуби значението си, за да се превърне в лозунг. Защото масите не обичат нищо толкова, колкото думите; и те се интересуват по-малко от разбирането на значението на думите, отколкото от всичко друго. Езиковите органи на човешките същества са оживени от огромен стремеж да бъдат активни, докато когнитивните им органи са най-мудните органи, които един организъм притежава. Хората искат да кажат много и да мислят много малко. Следователно, трябва да има колкото се може повече лозунги и фрази, които предизвикват твърд ефект, без да изискват никаква мисъл.

Тези, които са умели в наблюдението на изразенията на лицето, често ще видят следното : Двама души разговарят. Те се опитват да общуват смислено. Това продължава известно време. Изведнъж единият от тях се отегчава от разговора. На ум му идва крилата фраза, която им позволява да прекратят дискусията. И двете лица сега изразяват удовлетворението, което изпитват, че вече не се налага да обсъждат темата. Крилатата фраза, която няма смисъл, слага край на дълъг, може би не съвсем безсмислен разговор.

далечна прилика с тенденцията да се използват лозунги. В повечето случаи цитатите губят всякакъв смисъл в контекста, в който се използват, защото са извадени от първоначалния си контекст.

Срещаме цитати навсякъде: по знамена, по паметници, над врати, в семейни регистри, в уводни статии, по лули, бастуни и т.н. Всеки път, когато видим такъв цитат, сме принудени да забравим първоначалното му значение.

, не искам да кажа нищо против лозунгите или използването на цитати. Защото най-остроумните фрази в речите понякога се постигат чрез използване на цитат по начин, който противоречи на първоначалното му значение. Сборник от наблюдения върху това как работят лозунгите със сигурност би бил поучителен.

„Безмислеността на тълпата“. Как тълпата се стреми да избегне мисленето, се вижда най-добре в използването на лозунги.

Има журналисти , които изграждат цялото си съществуване върху *тази характеристика на масите*. Те *пишат* – да речем всяка седмица – статия, съдържаща някаква дума, която е вероятно да се повтаря в продължение на осем дни. След това, в продължение на осем дни, читателите имат средство да говорят за нещо, без да ангажират собствените си мисли. В продължение на една седмица те цитират последното изказване на журналиста Х при всяка възможност . Някои журналисти могат да постигнат голям успех само защото притежават изкуството да измислят думи, които освен значението си, имат и нещо, чрез което са внушителни; нещо, чрез което са ефективни, когато значението им е лишено от значение. Психологът на фразата ще трябва да изследва какво е това „нещо“, което остава, когато значението се дестилира от една дума , и което след това има магическата сила да издигне безсмислената дума до сила, която управлява над хората.

Тази психология на фразите ще бъде важен принос към стадната психология.

## ТРАГИЧНАТА НЕВИННОСТ

Последният брой на това списание съдържа някои бележки относно „трагичната вина“. Те ще бъдат последвани от някои допълнителни наблюдения, които изглеждат подходящи за осветяване на психологическия произход на този вече остарял термин.

Концепцията произлиза от фундаментални човешки морални чувства. Философът Хербарт е проследил тези фундаментални морални чувства до пет оригинални форми.



въведен в тази дискусия. Той вярва, че такова чувство възниква в душата ни, когато видим желание или воля да влезем във връзка с друг. Първата връзка, която трябва да се вземе предвид, е тази между волята на човек и преценката на тази воля. Ако възприемем съответствие между волята и преценката, имаме чувство на удоволствие; ако има контраст между двете, възниква чувство на недоволство. От това произтича етичната идея за свобода. Тя може да се изрази по следния начин: хармонията между волята и етичната преценка е доволна; дисхармонията е неугодна. Второ, влиза в действие връзката между две волеви сили с различна сила. Полученото фундаментално етично чувство може да се изрази по следния начин: по-силната воля е доволна до по-слабата, по-слабата е неугодна до по-силната. Следователно силната воля винаги ще има нашата симпатия до слабата, дори ако не можем да се съгласим със съдържанието на волята. Злодей с голяма енергия предизвиква у нас известна симпатия. Третата връзка възниква, когато намеренията на двама души влязат в такава връзка, че едната воля е насочена към едно и също нещо като другата, като по този начин насърчава втората, така да се каже, считайки волята на другия за своя – или че едната воля се противопоставя на другата. Тук имаме работа с моралната идея за доброжелателност или злоба. Четвъртата връзка възниква, когато две воли са насочени към един и същ обект и двете не могат да постигнат целта си, защото *си* противопоставят. Това поражда конфликт на воли, който при всички обстоятелства поражда морално недоволство. От това произтича моралната идея за право, която е предназначена да предотврати конфликт. Третата връзка се различава от четвъртата по това, че първата се отнася пряко до двете воли, докато втората се отнася до тях само косвено. Злобата е дисхармонията на две воли, така че едната е насочена пряко към нещо различно от другата. Хинц вижда, че Кунц прави нещо специфично.

воля, и това е достатъчно, за да се определи, че той желае нещо друго. В четвъртата връзка Хинц не се интересува от волята на Кунц. Заради него Кунц може да иска каквото си поиска. Но Хинц иска да застреля заек, а Кунц иска да застреля същия заек. Обектът на тяхната воля ги въвежда в конфликт. Да подредят световните дела по такъв начин, че да не възниква конфликт: това е целта на закона. Петата връзка произтича от факта, че волята за зло прогресира до извършване на зло. И тъй като с последното е свързано морално недоволство, което продължава, докато не се направи нищо, за да се противопостави на злото, като по този начин то се елиминира от света, наказанието е необходимо. То съответства на петата морална идея, идеята за възмездие или справедливост. Тази пета морална идея трябва да бъде отправна точка, ако искаме да разберем понятието за трагична вина. Вината се носи от този, който нарушава хармонията на волевите сили и по този начин поражда у нас чувството, че наказанието трябва да настъпи, за да се възстанови нарушената хармония.

Както е добре известно, съществува определение за изкуството, което гласи: изкуството трябва да предизвиква удоволствие; неговата цел трябва да бъде удовлетворение. Всеки, който поставя такова изискване към изкуството, трябва да изисква и от драмата то да представя поредица от действия, които осигуряват морално удовлетворение. Защото в драмата имаме работа с човешката воля и последствията от тази воля. Всеки, който изисква от изкуството неговите произведения да се харесват, следователно трябва да изисква от драмата тя да удовлетворява моралните идеали по такъв начин, че удоволствието да произтича от взаимоотношенията на участващите волеви сили. Но петата етична идея гласи: злодеянието може да бъде приятно само ако следва възмездие. Или обратно: тъй като възмездието е злодеяние, то предполага, че е било предшествано от друго злодеяние, за чието морално обезщетение служи. Вината се основава на това злодеяние.

Докато човек остава здраво стъпил в свят, където хората

са само помежду си и се случва само това, което сами си причиняват, може само да си представи драми, в които...

Хората биват отмъщавани за своите грехове според своите възгледи и институции . На такава почва със сигурност биха възникнали еснафски драми, но такива, които отговарят на реалността. В първата част на такава драма бихме видели как човек престъпва съществуващите институции, а във втората - как онези, чиято работа е да го правят, се обединяват и изискват подходящо възмездие за неговата вина.

Нещата се променят само когато човек не остава просто да изобразява такова реално възмездие, което самият той причинява . Тогава неговите морални чувства се трансформират в религиозни. Тогава те казват: Изисквам човек, който извършва несправедливост, също да понесе несправедливост. Но аз също така изисквам човек, който понася несправедливост, също да е извършил несправедливост. Защото всяко страдание от несправедливост без предварителна несправедливост ми е неприятно. Ако това се приложи към изкуството, тогава някой, който казва: произведенията на изкуството трябва да харесват, ще каже също: всяко изобразено страдание изисква предварителна несправедливост или вина. Драма, в която страданието е изобразено без вина, ми е неприятна; следователно тя не е произведение на изкуството.

, за да стане ясно колко малко тя съответства на настоящите ни чувства.

Хербарт все още вярвал, че човешката природа е такава, че възприемането на която и да е от петте взаимовръзки задължително води до съответно основно морално чувство. Това мнение лесно се опровергава от факта, че когато възприемаме страданието, ние вече не търсим вина, а само се питаме: как е възникнало това страдание? Безразлични сме към това дали е възникнало от вина. Нашият интерес не е насочен към тази вина. Ако камък падне на *челото ни* , ние изпитваме болка. Детето ще удари камъка, защото вярва, че болката трябва да бъде изкупена с наказание. Тези, които търсят вина за страданието, действат точно както детето е постъпило с камъка. Хората със съвременно съзнание правят...

Това вече не е така. За тях не е интересно дали страданието произтича от вина или не; интересуват ги само причините за страданието. Те не питат какво е направил страдащият, а по-скоро какви са причините за това страдание. А най-напредналите мислители казват, че е нездравословна идея да се измислят понятията за наказание и вина, за да се допълни понятието за страдание. Ницше обвинява християнския мироглед, който съществува от хиляди години, че е лишил непременно последователните събития от тяхната невинност. „Нещастieto е опетнено с понятието за грях.“ Съвременното съзнание може да пренебрегне моралните чувства, които преди са възниквали непосредствено у хората, когато са възприемали волеви взаимоотношения. И следователно съвременните хора вече не прилагат стандарта за морално одобрение или неодобрение към действията на другите.

Това съвременно съзнание отхвърля твърдения, които доскоро бяха сред безспорните естетически истини. В „Естетика“ на Кариер четем: „Вината, родена от страст, страданието, родено от вина, егоистична арогантност и възмездна справедливост, лоялността към собственото по-добро аз в един конфликтен свят или смелият героизъм за идеално убеждение, за благата, които правят живота достоен за живеене, причинно-следствена връзка, която разумът разпознава и в която разумът се наслаждава, и действието на моралния световен ред, както изискват разумът и съвестта, изобразено в значими персонажи, в завладяващи ситуации; свободна игра на многобройни сили и въпреки това във всичко принцип на подреждане: това е истинската трагедия: проста история с грандиозни мотиви, които са ясни и симпатични сами по себе си, фиксирани сюжетни очертания, строга съгласуваност, която изключва случайността, и резултатът е божествен съд.“ Именно това не успява да разбере съвременното съзнание: резултатът е божествен съд. Старото съзнание казва: страданието съществува тук, следователно вината трябва да съществува някъде. Това е необходимо, а необходимото е приятно. Съвременното съзнание казва: ако страданието

следва вината, тогава това е просто случайност.

И като такава, случайността е без значение. Така че, фундаментално, ни притеснява, когато страданието се случи да последва вината. Тогава вече не можем да чувстваме чисто. Нормата е, че страданието няма нищо общо с вината. Следователно, едно произведение на изкуството ще ни удовлетвори толкова повече, колкото по-малко сме разсеяни от естествената последователност на събитията от понятия като вина, грях и т.н. Трагичен герой, който е виновен, само ще смути съвременното съзнание. Трагичен герой, от друга страна, в когото невинността на страданието е демонстрирана чрез конкретен пример, ни удовлетворява днес. Следователно може да се каже, че сме в процес на трансформиране на понятието за трагична вина в понятието за трагична невинност.

Днес, в драмата, нещата са свързани като причина и следствие, а не като вина и изкупление. Твърдение като „Световната история е Страшният съд“ ни се струва детинско днес. Когато следствието, което следва причината си с неумолима необходимост, се намесва в човешкия живот и причинява страдание, ние наричаме това трагично днес. Познаваме трагичните последици, но не познаваме трагичната вина.

### ЗАБЕЛЕЖКИ върху есето „Стойността на монолога“

коментари към отделни статии в списание изглежда, от гледна точка на редактора, почти като педантичност, пренесена в друга област. Не мога обаче да не се сетя, че след като прочетох есето „Стойността на монолога“, ми хрумва нещо, което си струва да се спомене. Струва ми се, че е имало творец, който е потвърдил думите на Рилке: „Но има нещо по-могъщо от делата и думите“. „Да се създаде пространство и права за този живот ми се струва първостепенна задача на...“

да бъде модерна драма. – Този творец е Рихард Вагнер. И той се е стремял да реши проблема, повдигнат от Рилке, по много специфичен начин. Той е вярвал, че това, което не може да се изрази с думи за този живот, трябва да намери своя израз в езика на музиката. Авторът на горното есе обаче оставя въпроса, който поставя, без отговор. Аз също вярвам, че той подценява изразителната сила на думите. По същество думите ни позволяват да усетим дори повече, отколкото изразяват ясно и изрично. И ако човек се придържа към това по-дълбоко значение на думите, постижимо чрез интуицията, тогава – според мен – те могат да сочат към най-скритите дълбини на душата. Не бива да се обвиняват думите, че не ги възприемат достатъчно дълбоко от повечето хора. Те всъщност не са груби клещи, а по-скоро фини клещи, които се боравят предимно с груби ръце. Рилке ми се струва един от критиците на словото, които приписват на словото това, което всъщност липсва на ушите на слушателите.

## ТЕАТРАЛЕН СКАНДАЛ

Не особено приятният начин, по който публиката изрази недоволството си от „Завоевателят“ на Халбе в театър „Лесинг“ на 29 октомври, подтикна уважавания директор на театър „Шилер“, д-р Льовенфелд, да изнесе лекция на тема „Театрален скандал“ пред берлинското „Свободно литературно дружество“. Тук първо ще бъде очертано съдържанието на тази интересна лекция. Д-р Льовенфелд подчерта, че скандалът по време на представлението на „Завоевателят“ на Халбе се различава значително от други подобни инциденти. Поведението на публиката онази вечер е предшествано от обществено възмущение. „Kleine Journal“ публикува статия сутринта на деня на представлението, разпалвайки настроения срещу ръководството на театъра. Финансовата...



условията на театъра , неговата дейност и артистично управление бяха изобразени по най-злобния начин. А вечерта последва бурно отхвърляне.

Д-р Льовенфелд продължи, като описа колко различно взискателната театрална публика гледа на своята критична роля в сравнение с публиката на други форми на изкуство. Театралният режисьор не може да направи нищо друго, освен да предложи на публиката най-доброто от наличните произведения на изкуството. Тези „най-добри“ произведения, разбира се, не е задължително да са абсолютно най-добрите. Но театралният режисьор не може да създаде това абсолютно най-добро от нищото. В това отношение той не може да направи нищо по-различно от редактора на списание или директора на художествена изложба. Те също не могат да направят нищо друго, освен да предложат най-доброто от това, което им е достъпно.

Публиката има определени съображения, които да покаже. Първо, към поета. Тя трябва поне да позволи на поета да представи произведението си, преди да го оцени. Второ, към актьора. Тя не бива да пречи на актьора да даде най-доброто от себе си, за да може поетът да блесне. Ако публиката се държи така, както на 29 октомври в театър „Лесинг“, актьорът не може да изпълни задачата си. Публиката също трябва да бъде внимателна към съседите си. Какво бихме казали, ако на художествена изложба някой държи ръката си пред картина, докато я гледаме! Но точно това прави някой, който се държи шумно до друг човек в театъра, който иска да се наслади на представлението на спокойствие. И накрая, публиката има естетически задължения. Произведение на изкуството може да се хареса само в неговата цялост. Който оценява преди края на представлението, греши срещу това задължение.

Освен това, целта на посещението на театъра трябва да се вземе предвид. В края на краищата, това не е критика на драматично произведение, а по-скоро забавление или наслада от произведение на изкуството.

Надграждайки това, д-р Льовенфелд повдигна много основателния въпрос дали обичайната публика на

премиерите е изобщо способна на подобна критика. Тази публика в никакъв случай не е съставена от хора, чийто интелектуален ранг би ги направил квалифицирани да дадат окончателно решение. Д-р Льовенфелд смята, че чрез раздаването на безплатни билети на неквалифицирани лица,

твърдял, че много пакости се причиняват на премиери . Дал пример от собствения си опит. По повод представлението си на „Разбойниците“ той отказал да даде безплатен билет на човек, който бил поне донякъде уважаван в литературните среди. Този човек би се пошегувал с неизбежните несъвършенства на представлението. Льовенфелд, като театрален директор, не искал това. Защото подобни шеги, изречени с необходимата сила на звука в театъра, са заразни.

също така подчерта един раков проблем в критиката на пресата. Всекидневниците имат един, може би двама театрални критици, които са на ниво със задачата. Тогава човек може да наблюдава следното: В един ден има четири премиери. Една в Шаушпилхаус, една в Дойчес театър; две в театри, които оцеляват само благодарение на очевидни бизнес манипулации и представят некачествени представления. Утвърдените критици отиват в Шаушпилхаус и Дойчес театър; така наречените „луксозни деца“ отиват в подчинените театри. На следващия ден човек чете сериозни рецензии за Шаушпилхаус и Дойчес театър в стил, който напълно отговаря на стандартите, които човек е оправдан да изисква от сериозните артистични институции. Разбира се, някои неща се критикуват и тонът на рецензиите е такъв, че критиката към Шаушпилхаус и Дойчес театър изглежда пренебрежителна в сравнение с ентусиазираните изказвания на помпозен хлапе за театър, който няма абсолютно нищо общо с изкуството. Какво впечатление трябва да си състави един непознат от тези паралелни рецензии, когато пристига в Берлин? Той си казва: пиесите в Шаушпилхаус са посредствени; в Дойчес театър също не се случва нищо особено: затова отивам в театър „Фридрих-Вилхелмщеттише“. Всичко там е отлично. Д-р Льовенфелд подчертава, че вестниците имат задължението да донесат промяна тук.

Тази интересна лекция беше последвана от дискусия. Долуподписаният я откри. Той посочи, че съществува един вид отхвърляне на драмата, което е абсолютно необходимо

за същото-

Лут е смъртоносен; но това няма нищо общо с отблъскващото поведение на публиката на 29 октомври в театър „Лесинг“. Той си спомни представление, организирано от Гьотевото общество във Ваймар няколко години по-рано. Беше изпълнена „Лошите братя“ на Паул Хейзе. Публиката, дошла от всички краища на Германия, се чувстваше изключително отегчена и досадна. Не съскаше, не се подиграваше, не се присмиваше. След всяко действие, както и след последното, завесата падаше в беззвучна тишина. Публиката напускаше театъра в мълчание. Пиесата беше погребана. Зрителите бяха произнесли смъртна присъда, но със съзнанието за отговорността, която човек поема, когато осъжда истинско произведение на изкуството на смърт. Що се отнася до „Завоевател“ на Халбе, публиката не осъзнаваше тази отговорност. Мълчаливото отхвърляне обаче ми се струва благородно. Освен това трябва да кажа, че не вярвам, че драмата на Халбе е била погребана в събота, 29 октомври. Но когато прочетох ежедневните рецензии в неделя сутринта, се почувствах напълно изгубен. Берлинските ежедневни критици сякаш не осъзнават задължението си първоначално да съдържат собствените си мнения и да казват на хората: това е замислил драматургът, идете да видите пиесата и си съставете собствено мнение. Вместо това те казват: тази пиеса няма да бъде боксофис хит, така че стойте далеч. Това казаха на 30 октомври. Хората останаха далеч. И пиесата не можа да бъде изиграна за трети път. След това Ханс Олден надълго защити публиката. Той твърди, че винаги са възнаграждавали артистичните постижения с аплодисменти. Хауптман *не* ги е преценил погрешно. Д-р Ландау обясни, че в театъра ефектът е от първостепенно значение. Човек просто не може да чака до края на последния акт, за да изрази ефекта, който една пиеса има върху публиката. Смахът, каза той, е необходим израз на психиката и няма какво да се направи по въпроса. Д-р Лоренц напълно смени темата. Той каза, че драмата на Халбе подканва към смях. Ето защо хората се смеят. Феликс Леман направи добро предложение. Той вярва, че първото

ефективно

Той предложи да се постави представление пред поканена публика – следвайки парижкия модел. Такава публика би имала подобаващите обноси. С това той уцели право в целта и казаното от него беше почти идентично с резолюцията, която управителният съвет на „Свободното литературно дружество“ възнамеряваше да предложи. Желая такава премиерна публика, каквато Феликс Леман предлага за първо представление. Нищо повече.

### ДИРЕКЦИЯ „ШЛЕНТЪР“

Вече е минала точно година, откакто Шлентер е споменат за първи път като наследник на Буркхард. Точно в този момент се е появила ожесточена опозиция. Това сигурно е изненадало външните хора. В края на краищата Шлентер е бил уважаван човек, чиито литературни заслуги са били безспорни. Името му, наред с това на водещите фигури на модерното движение, е станало добре известно. Във Виена той е бил смятан за критичен представител на немския модернизъм. Освен това е бил известен като знаещ ученик на Шерер; по този начин, за разнообразните нужди на Бургтеатър, който се стреми към новото, без да може да се справи без старото, той сигурно е изглеждал – в литературен смисъл – правилният човек.

И въпреки това не беше посрещнат добре. С малки изключения, хората бяха хладни, ако не и враждебни, към него. Но причините за това не се криеха в личността му. Те мразеха новия човек, защото обичаха стария. Това е типична виенска логика.

По време на мандата си като директор, Буркхард имаше врагове навсякъде: в театъра си, сред критиците, в обществото – навсякъде. Той беше всеобщо харесван – с може би изключение на Херман Бар. Когато напусна поста си, имаше само приятели. Всички го подкрепяха. Не само защото губещият винаги има най-голямо право да спечели сърцата на виенчани – защото Виена е най-

добросърдечният град.



света , а защото се беше впуснал в похвална кауза. Това караше всичко останало да избледнее на заден план. Той беше заявил, че вече не може да се подчинява на цензурата на кабинета на лорд-камерхера и поиска пълна свобода на действие за съвременната литература. „С „ликвидатора“ и „младите приятели“ — гръмна той, — не мога да управлявам Бургтеатър. Затова, господа, моля за „младите приятели““ и т.н. Дали този меморандум е бил поводът или причината за уволнението му — нямаше значение; за виенчаните Буркхард вече беше жертва на своите убеждения, свети Себастиан на модерното изкуство. Всички бяха на негова страна в борбата му срещу висшите власти. Надяваха се, че преобладаващото обществено мнение ще заглуши опонентите му. Седмици наред в града се говореше дали Буркхард ще остане на поста си или не. Всяка група, която искаше да замени Буркхард с някой друг, се възприемаше като лична атака. Те не искаха да имат нищо общо с Бултхаупт, Савиц, Шьонтан, Цкар – и всички други имена, които се появяваха по това време – искаха да запазят Буркхард. Беше като демократичен вот срещу кабинетен декрет. Те напълно забравиха, че всъщност нямат право да се намесват в случая; в края на краищата Бургтеатър е частен въпрос за съда. Писаха, внасяха резолюции, викаха: Буркхард и никой друг!

Така че, не и Шинтер. Новият директор скоро разбра това . Там, където не беше посрещнат с открита омраза, той се сблъска с хладно недоверие. Почти никой критичен глас не имаше добра дума за него. Първото му изказване обаче не можа да му спечели много благосклонност. Ако Буркхард беше паднал, защото беше честен човек, Шинтер показва изненадваща дворцова гладкост. В приветствените си речи той демонстрираше голяма преданост към императорските и кралските олимпийци - вероятно с още по-безгрижни думи, защото е либерален човек и може би е смятал цялото нещо за безтегловна формалност. Но това не беше мъдро от негова страна. Критиците веднага го погнаха. Значи това е модернистът, независимият, революционерът! С тази революция...

Ситуацията беше доста странна за Шинтер. Те очакваха пламенен, импулсивен човек, див, амбициозен човек с десет години разгорещени спорове зад гърба си, който щеше да внесе свеж, враждебен дух в нашите тихи среди. Вместо това пристигна сериозен, много спокоен човек, умел дипломат, който никога не се губеше, който поддържащо всичко вътрешно и външно, винаги показваше безстрастно, усмихнато изражение - още една чужда, невиенска черта, която не се оценяваше. Във Виена всичко е темперамент, откритост, любов, омраза, гняв - но, за бога, никаква потайност, никаква сдържаност, никакви игрички! Това прави човек несигурен, нестабилен и хвърля преценката му в объркване. Идеалният театрален режисьор, превърнал се в легендарна фигура във Виена, беше Лаубе. И цяла Виена все още възхищава на неговата прямолинейна прямота. Така си бяха представяли Шинтер: груб, директен, твърдоглав, силен. Той беше любезен, помирителен и скромен. Той със сигурност е участвал активно в репетициите и е давал ценни съвети на много от актьорите – които в края на краищата са били доста интелигентни хора в Бургтеатър. Но в крайна сметка е оставил юздите на властта на своите режисьори; той е бил по-скоро коректив, отколкото творческа сила в театъра си. Това обаче не му е спечелило впечатляващ престиж. При Лаубе всички режисьори са били излишни. Той е стоял на сцената всеки ден, ръководейки и наблюдавайки стопанина на театъра. Веднъж един по-възрастен придворен актьор е бил попитан какво всъщност правят режисьорите при Лаубе. „О, те са имали строго регламентирана работа“, съобщава той. „Дежурният режисьор е трябвало да носи на режисьора хляб му с масло всеки ден в десет часа – точно, иначе старецът много се е ядосвал. Това обаче е изчерпвало функциите на режисьора.“

При Шинтер, господата от режисьорския състав получиха допълнителни отговорности. И недоверието, което винаги е насочено към една истинска литературна фигура в театралните среди, нарастваше. „Той управлява малкия си театър от кабинета си“, казваха хората. Много високо

оценени режисьори на Бургтеатър бяха правили това преди  
Шинтер, но времето, когато Шинтер

в Бургтеатър, беше силно дезорганизирано събитие, отчаяно нуждаещо се от *твърда* ръка. Той намери напълно неорганизиран театър. Почти всички роли, ориентирани към младежите, бяха свободни - екипът се състоеше единствено от ветерани актьори, макар и несравними. Репертоарът беше непълен, безинтересен и напълно лишен от характер. Модернизмът, въпреки скромните опити, нямаше дом в императорския театър и не можеше да има такъв. Но и класическите традиции не бяха намерили грижовна ръка. Хебел, Клайст и Молиер напълно отсъстваха - Шилер, Гьоте и Грилпарцер бяха представени само от няколко отделни произведения. Всички представления обаче имаха петна; много неща бяха остарели и изгнили, някои неща бяха неадекватно заменени - всичко крещеше за енергични и безмилостни реформи. Действията на новия директор се очакваха с голямо нетърпение.

И сега дойде голямо разочарование. Дали новият директор ще донесе успех на изтощената институция – никой не можеше да предвиди. Но едно нещо всички очакваха: програма. Човек, който в продължение на десетилетия беше тясно свързан с немския театър, литературна фигура, която следеше театралните събития с мисъл, съвети и теоретизиране, сега внезапно получи директорския пост на най-изтъкнатия немски театър, в разцвета на живота си, пълен с енергия, напълно владеещ своята личност, своите преживявания, своите желания – вълна от идеи неминуемо щеше да се стовари върху тази стара сцена, неясни, може би непрактични, но въпреки това пълни с артистична сила, впечатляващи с изобилието си и искреността на намеренията си! Ето го някой, който цял живот беше пълнил джобовете си, и сега най-накрая трябваше да покаже какво е натрупал – всички чакаха с пламенни очи богатствата му, реколтата от живота му – и Шинтер пристигна с празни ръце. Напълно с празни ръце. Нямаше нищо, абсолютно нищо, да покаже на нетърпеливите виенчани. Той можеше да започне най-странните неща – можеше да постави Метерлинк или да възроди Софокъл, можеше да изведе на сцената Молиер в

нови форми или Ибсен – но щеше да трябва да направи нещо, истински личен акт, нещо, което...

...че той силно е изразил волята си . - И това дело се чакаше напразно, чака се и днес. Вярно е, че той режисира „Майсторът строител“ и нова адаптация на „Комедията на грешките“; след това отново постави „Орлеанската девица“ и осигури отлична продукция на Ебнер-Ешенбах за Бургтеатър - все похвални постижения, които могат да бъдат оценени - но къде е Шинтер, Паул Шинтер, най-видният берлински критик, прологът към нова ера и нови художествени идеали? След берлинските си успехи той режисира и „Сирано“ и „Наследството“ - но кой не би направил това? Ние обаче бихме искали да видим нещо, което само той може да направи, сам.

Той не дойде във Виена като богат човек, който може да живее от богатството си – той трябваше алчно да грабва дневните печалби. Филипи сега е богът-изкупител на Бургтеатър. Режисьорът иска да печели пари. Самият той го е казвал достатъчно често. Това е много легитимна и разумна гледна точка. Тя обаче не бива да прави режисьора тревожен и плахо предпазлив. Нито пък трябва да бъде единствената гледна точка на директор на Бургтеатър; и накрая, остава много въпросително дали тя не би била напълно съвместима с артистичните нужди на театъра. Шинтер, който все още не е напълно запознат с виенските дела, пренебрегва едно нещо: Бургтеатър има своите класически традиции, които, ако се култивират с разбиране, не са загубили нищо от старата си магнетична сила. Той не се нуждае от „Сънят на момичето“, нито от „Многократно изпитаният мъж“, нито от която и да е друга съвременна литература; една интересна нова постановка на „Нибелунгите“ на Хебел ще изпълни театъра много по-надеждно. Миналият юни (в най-лошия възможен период за театъра), той имаше разпродадена продукция на „Фауст“ с Меделски в ролята на Гретхен. Но за „Мина фон Барнхелм“ с Баумайстер в ролята на Паул Вернер нямаше нито един билет. Със сигурност това би трябвало да е зов за събуждане за режисьора.

Никой не се съмнява в почтеността и добрия характер на неговата личност, но повече смелост, повече решителност-

Той би трябвало да го притежава. Вярно е, че днес в Бургтеатър цари дух на старание и артистична сериозност, дух, който е бил чужд на театъра от години. Преди няколко години, ако ролята на Гретхен беше предназначена на друга актриса, две сценични репетиции бяха достатъчни, за да се подготви представлението; „Карлос“ беше възобновен след едногодишна пауза без никакви репетиции. Днес репертоарът е щателно подготвен. Ако „Министерският режисьор“ или „Битката с пеперуди“ бъдат преиздадени в някои роли, на произведението са посветени четири до пет репетиции.

И това е симптоматично. Във всяко едно отношение днес в къщата царят ред и старание. Но богатият, артистичен живот липсва. Работата на режисьора със сигурност не е лесна. Хартман почина няколко седмици след пристигането си; трябваше да се освободи от Сандрок — той е придобил и някои млади таланти, но те не се харесват на виенските вкусове и вероятно с право.

Документът, който ще придаде значение на името на режисьора, все още липсва. Засега все още гадаем какво ще донесе някога известният критик на Бургтеатър. Не знаем повече, отколкото преди година.

## "НАЧАЛАТА НА НЕМСКИЯ ТЕАТЪР"

Излезе нова лекция от поредицата „Университетски лекции за всички“, която представя историята на немската сцена. Професор д-р Георг Витковски разглежда темата: „Началото на немския театър“. С присъщата на задачата му краткост той показва, че този *важен* аспект от нашия интелектуален живот сравнително наскоро е завладял мястото си в немския културен живот. В средновековна Германия не е имало истински театър. Съдържанието на сериозната поезия, която се е появявала в драматична форма, е произлизало от библейски истории, а изпълнението ѝ е било интегрирано в религиозните служби.

На Великден и Коледа са се изпълнявали сцени от Стария и Новия завет . Те не са имали целта, която всички истински драматични произведения трябва да имат: да представят вътрешен смут сам по себе си. Вместо това, те са се стремили да изобразят живо свещената история. По същия начин, комичните представления, поставяни от занаятчии и ученици по време на карнавалния сезон, не могат наистина да се нарекат драматични произведения. Те са се занимавали предимно с малки съдебни сцени, брачни спорове и неприлични шеги, обикновено подигравайки селяните от гледна точка на гражданин. Изпълнителите са ходили от къща на къща, рецитирайки ролите си без никакво театрално оборудване и със сигурност са развили много ограничена степен на актьорско майсторство - защото откъде другаде би могло да дойде такова умение за тези трудолюбиви занаятчии и ученици? След Реформацията условията в Германия са били по-благоприятни за драма. Лутер е подкрепял училищните представления, защото е вярвал, че те имат положително влияние върху общественото мнение. „Играенето на комедии не бива да се обезкуражава заради момчетата в училище, а по-скоро да се разрешава и допуска, първо, за да могат да упражняват латинския си език, и второ, за да могат такива персонажи да бъдат умело и изкусно съгъстени, изобразени и представени в комедии, като по този начин се обучава публиката и се напомня и увещава всеки човек за неговата служба и положение, какво е дължимо, уместно и какво трябва да прави за слуга, господар, млад калфа и старец; всъщност, тя се представя и показва за очите на всички степени, служби и задължения, показвайки как всеки човек трябва да се държи в своето положение във външен вид, като в огледало.“ В следващия период училищната драма процъфтява. Това обаче не постига много, защото разбирането за природата на драматичната техника е от най-примитивен вид. Те никога не са напреднали отвъд диалог, разпределен между няколко персонажа. Импулсът за истинско драматично изкуство в Германия идва от англичаните. Сред тях подобна система се развива с



възхитителна скорост в края на шестнадесети век. Първият [неясно - вероятно се отнася до конкретна институция или организация] е основан в Лондон през 1576 г.

театрални сгради и до края на века този град е имал повече подобни художествени институции, отколкото днес. И също толкова бързо английската драма се е развила от прости пиеси с религиозни и морално-дидактически тенденции до шедьоврите на Шекспир.

Изкуството, което се развива там, е пренесено и в Германия от пътуващи актьорски трупи. През 1586 г. такава трупа, водена от Уилям Кемпе, се появява в двора в Дрезден. Оттогава нататък тези трупи от комици се появяват на най-различни места. Те изпълняват английски пиеси, понякога обаче в скандални пародии. Но пиеси са писани и от германци, които тези трупи след това изпълняват. Ръководителят на такава трупа обикновено играе главната роля, която трябва да бъде комичен персонаж. Изпълняваните пиеси трябва да бъдат адаптирани по начин, който позволява на този ръководител да се появи като тази вече типична комична фигура. — Нашите знания за тези представления идват почти изключително от протоколите от събранията и данъчните регистри на градовете, които ни показват тежестите, които властите са налагали на пътуващите трупи. Театрална критика или нещо подобно все още не е съществувало по това време. — Драматичното изкуство в Германия е имало посочения тук характер през последните години на XVI и първата третина на XVII век. Витковски споделя афиш от Нюрнберг, който ни дава представа какво се е предлагало: „Нека всички знаят, че тук пристига една съвсем нова трупа от комици, невиждани досега по тези места, с много весел главен актьор, който ще изпълнява ежедневно красиви комедии, трагедии, пасторали (Schaffereyen) и исторически пиеси, преплетени с прекрасни и забавни интерлюдии. Днес те ще представят една много забавна комедия, наречена <Сладостта на любовта се превръща в горчивина на смъртта>. След комедията ще бъдат представени красив балет и един нелеп фарс. Любителите на подобни пиеси трябва да се съберат във Фехтхаус след 14:00 часа, където в определеното време...“

за начало. Относно израза „Pickelhering“, означаващ „сладка херинга“, трябва да се отбележи, че гореспоменатият комичен персонаж, централна фигура в представленията, си е дал имена на популярни храни: Hans Wurst, Hans Knapkäse, Stockfisch и т.н. — След 1631 г. нещата се променят. *Английските* войски се разпръскват; те са заменени от „високогермански комици“.

Специално внимание заслужава описанието на сцената по това време от Витковски:

„Много преди това просторният двор, който може да побере много голям брой хора, е бил гъсто претъпкан. На входа влизащите намирали табела, на която се казвало, че едно място струва шест кройцера на човек. Англичаните често искали повече, но този път това не било разрешено. Публиката, която била платила все още значителната сума (германските войски получавали само половин кройцер), седяла пред и около сцената, която нямала голяма прилика с днешната сцена. Тя се състоела от малко скеле, издигнато до задната стена на двора, заемащо само малка част от него. Беше отворено от три страни; само отзад беше покрито с килими, пред които се виждала по-малка, повдигната платформа, към която водели стълби. Това служило за двойна цел. Първо, платформата ѝ винаги се използвала, когато е било необходимо възвишение, градска стена, хълм или кула.“ След това обаче интериорът ѝ служил за създаване на втора сцена в рамките на главната сцена, на която по-специално са се изпълнявали сцени, разиграваци се в стаите на къщите. Тази втора сцена беше оборудвана с декори и можеше да бъде затворена със завеса, така че да може да се трансформира, докато действието продължава в предната част на сцената; изключително практично решение, което значително облагодетелства структурата на пиесите. По-късно ширината на сцената беше разширена по цялата задна стена на сградата, в която се провеждаха представленията, като по този начин се създаде сегашната форма на нашия театър, която е далеч от предишното просто, но гениално използване на английския език.

Но в тяхната работа вече откриваме важния принцип на предната и задната сцена; основната клетка на настоящата сцена, така да се каже, вече е налице тук.

В самата Германия, през периода, когато театърът е бил под английско влияние, са се създавали само драматични литературни произведения, които са били безполезни за истинския театър. Те са били моделирани по гърците и римляните. Едва с Молиер и френското изкуство, което той е развил, нещо плодотворно се възражда в Германия. Пълният упадък на театъра през първата половина на осемнадесети век е последван от възраждане благодарение на Готшед, който работи в сътрудничество с блестящия режисьор Нойбер. Въпреки че Германия се е освободила от френско влияние, през този период това влияние може да се определи само като изключително благотворно.

## ЗАБЕЛЕЖКА

### Ибсен като трагик

Във февруарския брой на списание „Bühne und Welt“ е публикувано есе от Йохан Херцберг (Стокхолм, в свободен превод от Е. Браузеветер), което разглежда темата „Ибсен като трагичен писател“. То представлява важна глава в съвременната драматургия. Авторът обяснява, че традиционната естетика разграничава три вида трагедии: трагедии на съдбата, в които съдбата се ръководи от свръхестествени или мистични сили; трагедии на характера, в които съдбата на героя зависи от неговия собствен характер; и ситуационни трагедии, в които катастрофата е необходимо следствие от определени универсални човешки условия. Нито един от тези три вида не се спазва стриктно в творчеството на Ибсен. Неговите трагедии – а Херцберг вижда Ибсен предимно като поет на трагичното – показват смесица от стилове. Те могат отчасти да бъдат класифицирани като един тип,

отчасти да се класифицира като другия тип. — Макар и не по напълно ясен начин, Херцберг все пак посочва, че това е следствие от миогледа, произтичащ от съвременните прозрения. Днес не можем да разпознаем преобладаваща съдба. Където наивният ум вижда такова нещо, ние виждаме природни закони. Така за нас двете концепции за съдбата и необходимата връзка, произтичаща от ситуациите, се сливат една в друга. Нека разгледаме „Призраците“. Трагичното произтича от ситуацията с естествена необходимост. „Г-жа Алвинг и Осуалд са поставени в универсално човешка, трагична ситуация, която се основава на неразрешимото противоречие между стремежа на човека към пълна свобода и самочувствие и безпомощното му подчинение на ужасните и безмилостни закони на наследствеността. От друга страна, те много напомнят на древната трагедия на съдбата. — Те не са поели никаква вина, която може да обясни такава ужасна съдба.“ — Това „може да обясни“ не е пълно. Обяснението не може да бъде морално, но е, в най-истинския смисъл на думата, основано на естествения закон. Защото той трансформира художествените стилове, произтичащи от старите миогледи, в съответствие със съвременния миоглед: ето защо Ибсен ни резонира толкова силно. — Следователно не бива да се говори, както прави Херцберг, за смесване на старите типове и стилове; по-скоро трябва да се говори за създаването на един изцяло нов вид трагедия: трагедия, която възниква от естествената необходимост. Когато Херцберг казва: „В наше време стигнахме до осъзнаването, че съдбата не се определя от един-единствен фактор, а от много заедно“, трябва да добавим: Те работят заедно именно в смисъла на природата, в която всеки факт възниква от взаимодействието на много елементи. По-старите миогледи не са произтичали от този опит, а от предварително замислено мнение, което е изтъквало особено *един* от факторите – съдбата, характерът или ситуацията – за тях.

## «ВИЕНСКИ ТЕАТЪР 1892-1898»

В рая би трябвало да има повече радост за един обърнат във вярата, отколкото за деветдесет и девет праведници. В рая на естетиката, където виенският критик Лудвиг Щайдел е главният светец, следователно трябва да има голяма радост от обръщането във вярата на бившия главен еретик Херман Бар. „Тази колекция от рецензии, които написах между 1892 и 1898 г., първо в <Deutsche Zeitung>, а след това в <Die Zeit>, за виенския театър, има за цел да покаже как от несигурните, но още по-пламенни изисквания на една доста неясна красота, постепенно стигнах до чисто разбиране на драматичното изкуство и разпознах същността на театъра. Това дължа единствено на теб. Чрез твоите думи смисълът ме осени; от теб научих какво трябва да бъде драмата; чрез твоите високи стандарти бях освободен от капризи. И ти ме научи също какъв е нашият дълг - този на критиката, тази „остра прислужница на продукцията“, както ти я нарече: да помагаме на творците.“ „Ето защо поисках разрешение да украся книгата си с твоето име.“ Така Херман Бар представя последната си книга „Виенски театър (1892-1898)“. Лудвиг Шпайдел представлява решително остарял естетически възглед. Той е напълно чужд на изискванията, които ни поставя съвременният мироглед. Той е ветеран на идеите, доминиращи по времето на Густав Фрайтаг. Критики като тези, които пише днес, биха могли също толкова лесно да бъдат написани около средата на 20-ти век. Неговият начин на мислене предвижда изкуство, което преследва абстрактен идеал за красота. Фридрих Теодор Вишер в своята естетика, от която по-късно самият той се отрича, заявява своята вяроност към този идеал. От негова гледна точка Шпайдел първоначално осъжда всички по-нови художествени движения. Той винаги отстъпва, когато времето заема страната на тези художествени движения. Как се е отнасял тогава към Герхарт Хауптман? Как се отнася към него сега? Човек трябва само да прочете рецензията, която е написал по повод премиерата във виенския Бургтеатър за „Самотните“.

Народ “ пише. Ранното образование на Херман Бар е изцяло вкоренено в модернизма. Имаше време, когато той беше квинтесенциалният критик на „модернизма“. А сега се е обърнал към възгледите на естетическия консерватизъм. Има само *едно* обяснение за това: Бар никога не е прегръщал истински „модернизма“ от дълбините на душата си. Той е присвоявал неговите лозунги и ги е експлоатирал. Винаги е имал силна склонност и талант да намира спретнати, *изпипани* формули, за да опише това, което изисква модерното изкуство. Тези формули не са произлизали от вътрешното му същество. Той е играел диалектическа игра. Ето защо обръщането му е станало лесно. Пътят му на развитие не е бил естествен. Когато е бил млад, той не е разбирал естетиката на Вишер и Щайдел. Но им се е противопоставял. Други са тръгнали именно от тази естетика. Въз основа на тази естетика те са се борили с легитимните принципи на изкуството. Поради едностранчивостта на тези принципи, те първоначално не са успели да разберат задачите на новото изкуство. Днес те разбират техните изисквания. Те съдят за новото според стандарта, предоставен от добрата стара естетика, стандарт, който са доразвили. Това ги е довело до справедлива преценка. Те не могат да се обърнат към Шпайдел. Защото целта на живота им е да преминат отвъд Шпайдел и да стигнат до модерна естетика. Когато *съдят* за „модерността“, преценката им съдържа елемента на старата естетика, който е бил оправдан.

на Херман Бар *никога не* е притежавала този елемент . И новата му естетика вероятно ще бъде не по-малко повърхностна от старата. Тя изглежда не толкова като развитие, колкото като фалит. Сега той ще изрази гледната точка на Шпайдел в спретнати, гладки формули, точно както преди това е изразявал мнението на Ибсен в спретнати, гладки формули.

## НЕМСКАТА ДРАМА НА ДЕМОНЕТНАДЕСЕТИЯ ВЕК

Д-р Зигизмунд Фридман, професор в Кралската академия на науките и литературата в Милано, се заема със задачата да представи историята на немската драма след Шилер. Преводът на книгата му от Лудвиг Вебер току-що излезе (том първи, Лайпциг 1900 г.). Става дума за литературно произведение, чиято концепция и изпълнение могат да бъдат описани като забележително постижение. Всеки, който се нуждае от ръководство, за да се ориентира в немската драматична литература след Шилер и Гьоте, ще намери надежден и силно стимулиращ такъв в тази книга. Но дори и тези, които вече притежават зряла, независима преценка, ще се впуснат с интерес в анализите на Фридман. Човек с енергична и изтънчена артистична чувствителност ни говори. От възвишена перспектива той изобразява драматурзите Хайнрих фон Клайст, Кристиан Дитрих Грабе, Кристиан Фридрих Хебел, Ото Лудвиг и Франц Грилпарцер. Фридман е успял по възхищение да разработи индивидуализирани характеристики на тези личности. Той притежава дарбата да улавя уникалната природа на ума на всеки индивид и да създава цялостна картина за него, без да попада в капаните на много съвременни характеристики, които се стремят да дефинират личността чрез всякакви тривиалности на буржоазното ѝ съществуване. Срещаме както естетически критик, така и исторически наблюдател. Нито едното не омаловажава другото. Задълбоченото познаване на немската литературна история придава на книгата изключителна дълбочина. И е особено освежаващо, че авторът не е задухан академик, а свободен, светски наблюдател. Справедлива оценка на подобно произведение може да бъде предложена само от някой, който може да прецени богатството на изследването, което трябва да предшества такава свобода на преценка. Това е грешка на толкова много хора.



с книгите по литературна история е, че авторите им ни затрупват с маса необработен материал; тук това е напълно избегнато. Фридман представя резултатите, без да ни отблъсква, като ни показва етапите.

Авторът умело идентифицира ключовите моменти, които ни водят в душите на личностите, които изобразява. Характерни скици като тези от „Пентесилея“ на Клайст или „Гигес и неговият пръстен“ на Хебел са шедьоври. Фигурата на Клайст, носеща се сякаш над бездна на границата между патологичната ексцентричност и философската дълбочина, строгият психологически артистизъм на Хебел, замисленият гений на Ото Лудвиг, класицизмът на Грилпарцер, не напълно свободен от известен филистеризъм: всички тези качества са доведени до пълен ефект и ярко изобразени.

Някои просто изобразяват „течения“ и представят личностите в тези течения като марионетки, дърпани от конците на духа на времето, докато други повече или по-малко напълно пренебрегват какво една личност дължи на своята епоха. Никой литературно-исторически метод не може да предпази човек от изпадане в едната или другата грешка. Само здравото чувство за такт може да определи кое е оригинално и индивидуално в един ум и кое е просто продукт на времето, в което е живял. И Фридман, по-специално, трябва да бъде похвален за това, че притежава този такт. Той не позволява преценката му да бъде повлияна от предварително определен метод. Неговият метод е, във всеки отделен случай, резултат от самата ситуация.

В двете фигури на Пентесилея и Кетхен фон Хайлброн, Клайст изобразява двата полюса на женствеността. Той олицетворява жената, „толкова силна в жертвоготовност и преданост, колкото мъжът е в действие и постижения“, в своята „Кет-“

„Дъщерята на Хайлброн .“ В „Пентезилея“ моралът се очертава така: „Обяснението и осъждането на това нечовешко, приказно състояние, в което жените са изгонили мъжете от своята общност, е осъждането на жената, която иска да пробие – според идеите на Русо и Клайст – много тесните граници, отредени ѝ от природата.“ Фридман тактично посочва философския произход на тази опозиция, от една страна, без да замъглява индивидуалността на Клайст, а от друга, без да разтваря богатството на съдържанието в индивидуализираните поетични фигури в абстрактни схеми. „Противоположността на такъв герой, Пентезилея, която самият той описва като отрицателен полюс в контраст с положителния полюс на Кетхем – според неясната философия на неговия приятел Мюлер, който точно по това време (1808 г.) установява системата на опозицията – трябваше да загине, защото тя стоеше не само извън природата, но и отвъд вътрешния морал на нещата.“

С поразителни, кратки забележки Фридман хвърля светлина върху историческите явления. Например, когато обсъжда ужасния шок, който перспективата за непосредствена смърт предизвиква у принца на Хомбург, той казва: „Това е реакция, произтичаща от физическата сфера, защото веднага след това благородните аспекти на неговата природа надделяват над бунтовните му импулси и принцът се разкрива в цялата си морална сила, в сиянието на своето великодушие. Чрез тази моментна физическа слабост поетът ни учи да оценим по-добре саможертвата, която героят ще извърши впоследствие, и да му се възхищаваме още повече в неговото гордо и морално величие. Той го е лишил от студенината, която героите на театъра притежават от класическата античност.“ Тук един персонаж е изобразен толкова ефективно, колкото и художествено явление. За да характеризирам хоризонта на Фридман, чиято широта прави книгата му интересна, бих искал да цитирам изречението, с което той определя мястото на Клайст в световната литература: „Индивидуалните психологически аспекти разграничават личностите.“

Творбите на Клайст се характеризират с типичните идеални фигури на класическата школа. Съвременниците му са възприемали това и затова са били отблъсквани от неговите произведения, без никога да им отдават заслужените аплодисменти. Но ние, които все повече се запознаваме с художествената насока, която той е следвал чрез произведенията на Ибсен, Бьорнсон и всъщност със съвременния театър като цяло, не можем да сдържим възхищението си от тях, именно заради тази нова насока.

## "ОТПРАВЕТЕ СЕ ОТ КАПИТАН"

Есето, написано от Ханс Ландсберг под горното заглавие (Берлин 1900), ми се струва по-малко интересно като индивидуално постижение, отколкото като симптом на своето време. То изразява настроението на онези представители на по-младото поколение, които са формирали своите художествени преценки въз основа на естетическите традиции, дошли до нас от нашата класическа художествена епоха, и които подхождат към съвременното изкуство с донякъде абстрактно-академична перспектива. Тяхното вникване в тези естетически традиции ги предпазва от надценяване на съвременното изкуство, капан, в който неизбежно попадат всички онези, които дължат естетическото си образование изцяло на последното десетилетие и половина.

За да бъдат оправдани обаче преценките като тези на Ханс Ландсберг, човек се нуждае от по-широки перспективи от тези, които той притежава. Всеки, който наистина се е потопил в естетическите възгледи, които авторът на брошурата твърди, че представлява, ще намери тези възгледи, представени от него, за твърде тривиални. Изказванията на Ландсберг за истинското изкуство не надхвърлят това, което скромният Кариер е представил в своята „Естетика“. Не искам да бъда несправедлив към него. Затова от самото начало подчертавам, че и аз намирам

много ценно в тази малка книга. Сред тези достойнства се откроява отличната характеристика на „Бобровото палто“ на Хауптман.

Но всеки, който твърди, че има право да каже това, което Ландсберг се опитва за Хауптман, би трябвало да е толкова дълбоко потопен в класическия мироглед, че би било невъзможно да напише изречения като това: „Знам страхопочитанието, което всички разумни хора изпитват към символизма и мистицизма . Само някой, който веднъж е схванал или дори само е усетил пълната дълбочина на едно велико произведение на изкуството, разбира реалността на тези понятия. Статуя на Микеланджело, симфония на Бетовен, стихотворение на Гьоте – всички те са символи, индивидуални възплъщания на вселената; всички те са мистични, защото извира от неизмерими дълбини. Дори ако човек търси абстрактни формули за такива конкретни творения – разбирайки например „Фауст“ като трагедията на титаничния стремеж, „Макбет“ като драмата на амбицията – човек все още по никакъв начин не може да изчерпи символично-мистичното съдържание на тези произведения.“ Много по-лошо от отвращението на „рационалните хора“ към „символизма“ и „мистицизма“ е смътното манипулиране и симпатия към тези термини, както се среща в творчеството на Ханс Ландсберг. Не искам да давам доверие на тесногръдите интелектуалци, които искат да изчерпят съдържанието на едно велико произведение на изкуството с няколко банални фрази. Но няма „неизмерими дълбини“, които да не могат да бъдат осветени от светлината на разума. Мисълта, стига да има способността да се спусне достатъчно дълбоко в същността на нещата, винаги ще може да извлече истинския смисъл на великите произведения на изкуството. Тогава, разбира се, тя няма да предлага тривиални абстрактни формули като тези на Ландсберг за „Фауст“ и „Макбет“, а ще хвърли яснота и интелектуална светлина върху области, които „символизмът“ и „мистицизмът“ толкова лесно замъгляват с тъмни понятия.

Тъй като на Ханс Ландсберг му липсва перспективата, която осигурява истински рационален поглед върху хода на света, тъй като той бърка дълбочината с мистична неяснота и рационалността с тясно рационалния възглед, който

„разбира и обяснява всичко, особено необяснимото“, той може да напише изречения като това: „Въпреки това, тук (в <Тъчаките>) е показано...“

В сравнение с по-ранното тълкуване на народа като компактна маса от Шекспир, това представлява огромна крачка напред в индивидуализацията на тълпата. В действителност обаче са изобразени само отделни личности. Те по никакъв начин не са типични; не се сливат с висшето единство на тъкача като цяло. Ландсберг бърка типа с шаблона. Пълният тип може да бъде представен само чрез характеризиране на цялостния индивид, а не на абстрактна генерична идея. „Тъкачът като цяло“ е невъзможна концепция.

„Голямото интелектуално течение, което вярваме, че разпознаваме в хаоса на мненията и движенията, изпълващи нашето време, се характеризира приблизително по следния начин: Доминацията на естествените науки е последвана от стремежа да се разбере светът артистично. Чувстваме, че тук имаме средство за разрешаване на загадки, които озадачават науката.“ Това има предвид Ханс Ландсберг. Но той не разбира как се ражда един мироглед. Той схваща само тясната страна на науката, която с абстрактните си понятия и идеалистичните си обвивки, които поставя около нещата, няма нищо общо със мирогледа. Само от естествената наука може да възникне съвременен мироглед. Такъв мироглед трябва да стои в същото отношение към резултатите от нашето разбиране за природата, както всички древни мирогледи са стояли към религията и теологията. Привидно съвременните мирогледи, които се развиват независимо от естествената наука, се връщат към старите религиозни и теологични концепции.

Малко са хората с вътрешната сила да разширят съвременните научни знания в мироглед. Силата на старите религиозни чувства е все още твърде силна в нашето общество. Те не могат да оформят научните знания в мироглед и затова се опитват да се убедят, че те не могат да бъдат оформени в такъв.

Въпреки това, не бива да се смята Герхарт Хауптман за поетичен представител на научния мироглед.

Макар че е лесно да се пренебрегне творчеството му, не бива да се пренебрегва фактът, че той е направил най-силните опити да развие подобен мироглед в рамките на немската литература. Не бива да се желае тези опити да бъдат заменени от „неоромантично изкуство“, както го характеризира Ханс Ландсберг, а по-скоро да се желае посоката, която Хауптман е поел до „Флориан Гайер“, да бъде продължена с пълния си потенциал. Едва с „Потъналата камбана“ започва тревожното отстъпление на Хауптман. Едва с това произведение той демонстрира, че продължаването по пътя, който е започнал, е невъзможно за него. По този начин той е станал неверен на себе си и на времето си.

Някои от проникателните наблюдения в малката книжка на Ландсберг ме карат да вярвам, че авторът ѝ скоро ще достигне точка в развитието си, в която ще съжалява, че е атакувал Хауптман с толкова тясна, повърхностна перспектива. Възможно е той все още да има много да каже срещу Хауптман по-късно, но тогава – след като е узрял – ще осъзнае колко дълбоко е вкоренен този драматург в интелектуалния живот на края на деветнадесети век и как, за разлика от него, критичните измислици на настоящия му критик Ханс Ландсберг са просто подготовка от семинар по германистика, лишени от всякаква реална връзка с живота и напълно излишни за него.

е кои три фигури избира Ханс Ландсберг, за да характеризира интелектуалния подпис на настоящето. „Ницше, Ибсен, Бьоклин – това са трите светила. В тях интелектуалният поток на настоящето се отразява най-ясно. Според една поговорка на Роберт Шуман, във всяка епоха преобладава таен съюз от сродни души. Струва ми се, че Ницше, Ибсен и Бьоклин най-добре въплъщават духа на епохата, която, признавам, за повечето все още е духът на бъдещето.“

всичко : Ницше няма нищо общо с духа на епохата. Той е напълно самотен, изолиран индивид, който е следвал най-индивидуалните пътища, които можем да си представим, и чиято интелектуална физиономия може да бъде разбрана



само в светлината на неговата изолация. Фактът, че днес голям брой последователи го подкрепят, се дължи единствено на неговата нещастна съдба и на факта, че възгледите му се отразяват повърхностно...

съвременните модни думи за провокиращи размисъл писатели и журналисти . - Бьоклин също по същество представлява такава самотна фигура, която има малка връзка с духа на епохата . От споменатите тримата, само Ибсен вероятно е полезен за характеризиране на този „дух на епохата“. С по-широка перспектива от тази на Ландсберг обаче, би трябвало да се подчертае много по-остро афинитетът на Хауптман с Ибсен. Струва ми се - да повторя - че драмата на Хауптман е далеч по-дълбоко свързана с духа на епохата, отколкото интерпретацията ѝ от Ханс Ландсберг.

ТЕАТРАЛНИ РЕЦЕНЗИИ РЕЦЕНЗИИ  
НА ДРАМАТИЧНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ



## „ГИГ И НЕГОВИЯТ ПРЪСТЕН“

Трагедия от Фридрих Хебел

*Спектакъл в Бургтеатър, Виена*

Най-накрая, след период, безпрецедентно изпълнен с грешки, Бургтеатър ни представи театрално събитие от най-висок ранг в понеделник по Великден. Редица почитатели на музата на Хебел се обединиха с намерението да издигнат артистично изработена паметна плоча на мястото на смъртта на великия поет. Тази плоча вече е завършена от талантливия художник Зеебек и скоро ще бъде открита. Благодарение на усилията на тези мъже, ние имаме възможността да се насладим на едно от най-значимите произведения на Хебел. Част от нетните приходи ще бъдат използвани за покриване на разходите за паметника.

С гореспоменатото представление вярваме, че „Гигес и неговият пръстен“ е завладяна сцената завинаги. Никой не можеше да устои на мощното привличане на пиесата. Успехът беше оглушителен. Не бива обаче да забравяме, че представлението се проведе пред изключително отбрана публика. Обичайните редовни зрители, които съвсем наскоро демонстрираха пълната си липса на вкус и преценка с прекалено ентусиазирания си прием на „Бракониерите“, не присъстваха. Е, ще видим как ще се представи пиесата на второто представление, където отново ще срещнем познатите притежатели на привилегированите им места.

Сюжетът на пиесата е толкова прост, колкото може да се предположи. Кандавъл, царят на Лидия, е женен за Родопа, източната принцеса, която идва от земята на бащите си с убеждението, че една жена е завинаги опозорена, ако бъде видяна от друг мъж освен от законния си съпруг. Родопа е превърнала тази идея за скромност във водещ принцип на живота си по най-мъчителен начин. „Нейният воал е част от самата нея.“

Никой не я вижда без него. Родопа обаче е жена с най-висока красота и Кандавъл не само иска да притежава тази красота, но и иска свидетел на притежанието си. Сега в двора му живее гъркът Гигес, който някога е намерил пръстен, който с едно просто завъртане на пръста прави носещия го невидим. Гигес дал този пръстен на своя цар. След това царят убеждава слугата си да използва пръстена за една нощ, за да влезе в царската спалня и по този начин да се убеди в красотата на Родопа само с поглед. Това се случва. Но Родопа забелязва светотатството. И сега възникват драматични конфликти, каквито само велик поет би могъл да измисли. В съдбоносния час Гигес е взел диамант от врата на царицата. Той го дава на царя. Родопа, която знае за съществуването на пръстена, скоро подозира, че Гигес може да е извършил престъплението. Тя се успокоява донякъде, когато *вижда* , че самият съпруг притежава диаманта, и сега вярва, че поне той не ѝ е отнет от неоторизирана ръка. Драматичната ескалация, докато Родопа постепенно научава истинското състояние на нещата, вината на собствения си съпруг, и психологически нюансираното изобразяване на вътрешния смут на Гигес, правят силно впечатление. За опозорената жена остава само едно: Гигес, който я е видял, трябва да стане неин съпруг; Кандавъл, който е подбудил светотатството, трябва да падне от ръката на Гигес. Това изисква Родопа от последния. И така се случва. Царят пада в единоборство срещу Гигес, но Родопа, след като се омъжва за Гигес, както изисква честта ѝ, се самоубива. Последният е провъзгласен за цар от лидийците. Резултатът е значителен и дълбок; чрез брака си с Гигес Родопа е задоволила добродетелите на своя народ, защото е била виждана само от съпруга си. Чрез смъртта си тя изкупва несправедливостта, която е причинила по необходимост с това удовлетворение: убийството на първия си съпруг.

Хебел майсторски преобразява доста незначителната басня, разказана от Херодот, във великолепна драма за ранената женска скромност. Всичко, което се разгръща в пиесата, произтича от тази фундаментална тема. И в това се крие истинският поет: нито едно изречение, нито една дума не е излишна; във всичко се вижда, че трябва да бъде така.

Изпълнението като цяло беше добро. Робърт изигра Гигес с душа и страст; освен няколкото случая, в които прекали с викането, трябва да считаме интерпретацията му за доста точна. Дикцията на Крастел, когато поема роли, изискващи грандиозен, значителен жест, всъщност не е много добра. Изкуственият патос, който твърде често се изражда в неестествено пеене, е обезпокоителен. Неговите Кандавли обаче са значително постижение, независимо от този недостатък. Родопата на госпожица Бареску не е съвсем изпипана, но има моменти, в които удря правилните ноти и пленява. Тя просто трябва да позволи на имитацията си на Волтер да се проявява по-малко. Ако успее да изглежда помогща и великолепна, особено в трети и четвърти акт, тогава тази роля със сигурност ще бъде посрещната с одобрение. Госпожица Формес изигра Лесбия, малка роля, която въпреки това ѝ даде достатъчно възможност да покаже пълната си липса на талант.

## ЗА „СВАТБАТА НА ВАЛЕНИ“ НА ЛУДВИГ ГАНГХОФЕР

От Адам Мюлер -Гутенбрун

„Гангхофер, очарователен талант, който преди това е работил само в популярни жанрове като драматург, го убеждава да сътрудничи по драматизация на романа и така се ражда пиесата, която имаме днес.“ ... „Получихме пиеса, която е едновременно талантлива, отвратителна и груба.“ ... „Въпреки всичко това, в произведението има много добро и

ние ще



Вероятно ще се наложи да си имаме работа отново с него .“ Фактът, че А. Мюлер-Гутенбрун нарича едно от най-жалките произведения талантливо и казва, че в него има много добро, въпреки че, както показват другите му рецензии, познава слабостите на пиесата, не ни е притеснил толкова, колкото фактът, че нарича постановката доблестно постижение на популярния театър. Като критик, той трябва да знае, че това говори повече срещу актьорите, отколкото за тях, ако се представят добре в такава лоша пиеса, докато *съсипват* всяка по-добра пиеса с продукцията си. Като цяло: ако Мюлер-Гутенбрун иска да критикува, той го прави по различен начин.

## „МАКАВЕИТЕ“ ОТ ОТО ЛУДВИГ С уважение

към нашето изкуство в Бургтеатър

*Спектакъл в Бургтеатър, Виена*

Колкото и удовлетворяващо да е обикновено, когато ръководството на нашия Бургтеатър от време на време си спомня, че една първокласна художествена институция има задължението да представи произведенията на най-великите си поети на немския народ, не можем да ги поздравим за възраждането на „Макавеите“. Не отричаме, че тук си имаме работа със създаването на истински и автентичен поет; знаем, че навсякъде са очевидни следи от огромен талант. Като драма обаче „Макавеите“ са слаби и не успяват да постигнат желанния ефект на сцената. Характерно за подхода на Ото Лудвиг е, че той иска да адаптира тема за драма, която не би могла да бъде по-малко подходяща за тази цел. Духовната ориентация на юдаизма е недостъпна за истинската трагедия. Религиозно настроеният евреин няма идеи или идеали. Той живее за Бог, който остава неодушевена, безмислена абстракция. За реалния свят на непосредственото настояще, от който произлизат трагичните конфликти и действия,

На евреите им липсва всякакво разбиране. Следователно, въпреки майсторските характеристики, на които се възхищаваме в неговите „Макавеи“, Ото Лудвиг не е успял да вдъхне на нито един герой истински завладяваща трагедия. Още по-малко е успял да изобрази драматично развитие и сюжет. Те са възможни само там, където духовната природа, светът на идеите, се намесва пряко в реалността, където човек обича това, към което се стреми, където е страстно отдаден на това, което разпознава и почита като най-висше. Евреинът се бори за Бог, когото не познава, когото не обича. Той не действа; той се подчинява робски. Живот, обърнат към непознатия Йехова и чужд на реалността, по този начин води и до увяхване на интереса към последната. И така, богатството на живота, което драмата изисква, липсва. Всеки драматичен мотив скоро се износва, защото губи смисъла си, след като е изпълнил задачата си да прославя Йехова: той трябва да бъде заменен с нов. С това обаче всяко органично развитие спира. Монотонна, непослователна централна идея доминира в цялото произведение, докато действителните събития изглеждат произволни, лишени от всякаква вътрешна съгласуваност. Това се случи с Ото Лудвиг с неговите „Макавеи“. Сюжетът е несвързан, произволен и липсва каквато и да е органична структура. Постоянно трябва да се въвеждат нови мотиви, за да се задвижи застоялото развитие напред. Първо виждаме как Лия, съпругата на еврейския свещеник Мататия, водена от ненаситна амбиция, иска да повери служението на Йехова в ръцете на своите потомци и как тази амбиция напълно я поглъща. От седемте ѝ синове Юда е един вид герой, посвещаващ цялото си същество на запазването на славата на Божието име срещу сирийците, които потискат евреите и се стремят да ги принудят да влязат в езичество. Елеазар, брат му, особен любимец на майка му, е амбициозен борец, който се присъединява към сирийците, за да спечели престиж и власт чрез тях. Това сякаш представлява трагичен конфликт. Тъй като това е недостатъчно, поетът по-късно трябва да въведе в сюжета съвсем нов елемент: Юда, който успешно се бори

срещу враговете.

И този, който се явява като защитник на еврейския дух, се изправя срещу фанатичния Йоаким, който познава само лишеното от духовност и нарушава първия кръг, като пречи на евреите да се бият в събота. Всичко постигнато отново е поставено под въпрос. Отново имаме началото на драматично заплитане; но отново то се оказва твърде слабо, за да доведе до разрешаване. Първо, трябва да се издигне враждебна към макавеите партия, която предава евреите на сирийците и, за да спечели благоволенieto на сирийския цар, грабва децата на Лия от нея, за да ги предаде на врага. След много страдания Лия се явява пред цар Антиох, за да моли за свободата на децата си. Царят ѝ дава избор или да ги накара да се откажат от вярата на бащите си, или да ги предаде на пламъците. След мъчително вътрешно смущение майката избира второто. Сюжетът по същество започва три пъти по този начин и всеки път губим всякакъв интерес към нишката, която е била изплетена от самото начало. Освен това може да се цитира цяла поредица от слабости в пиесата. Смъртта на Мататия, която се проточи цял акт, изглежда досадна; появата на римлянина Емилий Барб изглежда изкуствена; а сцената между Юда и съпругата му в четвърти акт, където той я нарича „Розата на Сарон“, е дори безвкусна.

Дори самата пиеса да е доста слаба като драма, отделните персонажи на моменти са майсторски нарисувани, което предлага на актьорите достатъчно възможности да демонстрират своите умения и по-специално своята артистична визия. В това отношение не бива да пренебрегваме участието на артистите. Преди всичко, честта на вечерта принадлежи на фрау Волтер. Нейната Леа е шедьовър; и това, което ни плени в пиесата, беше до голяма степен интересът ни към изпълнението на тази артистка. Фрау Волтер притежава в цялото си същество – във външния си вид, гласа, начина си на говорене, всъщност във всеки жест – нещо от идеализирана актьорска игра. Тя има силно въздействие върху всеки с вкус и би продължила да го прави, дори ако се отдаде на подобни натуралистични занимания.

като тази, в която пропуска ободряващата напитка, преди да се яви пред Антиох. Тя ни напомни за кокетството си в Гьоц, което не засилва иначе благородното ѝ изпълнение. Макар че Леа може да не изглежда толкова пълноценно развита, колкото Стюарт или Орсина, въпреки това трябва да я причислим към най-добрите, които някога сме виждали в Бургтеатър. Сцената, в която е вързана за дърво от врага, за да не може да последва децата си, и сцената пред Антиох са великолепни във всяко отношение.

Що се отнася до Робъртс като Джуда, не можем да се присъединим към хора на виенските критици. Винаги ни се е струвало неразбираемо какво виждат Шпайдел и критиците, които споделят неговите чувства, в този актьор. Неговата интелектуална работа чрез ролите, която в крайна сметка се свежда до маниерно изпълнение, лишено от всякакъв стил, никога не ни е интересувала. Затова бяхме напълно невпечатлени от неговия Джуда. Той се стреми да създаде ефект чрез особена демонстрация на вокална мощ, която в крайна сметка не успява да се материализира, тъй като му липсва необходимата сила. Вагнеровият Елеазар е изигран без разбиране. Никъде не можеше да се открие, че е бил докоснат от дълбокия дух на Ото Лудвиг. Повратният момент в края, където той се обръща навътре и все пак търси смъртта с братята си, не е имал необходимата психологическа дълбочина на изображението. Не ни хареса играта на Йояким Шрайнер и като цяло смятаме, че този актьор получава твърде малко внимание от критиците. Девриент не е напълно на нивото на ролята на Антиох. Баумайстер беше напълно незначителен този път като Емуй Барбус. Никога не сме виждали този брилянтен актьор да се представя толкова зле. Беше просто неразбираемо.

Накрая , трябва да разгледаме някои належащи въпроси: защо г-н Крастел, който изглежда по-подходящ за ролята от всеки друг от колегите си, не изигра Юда? Защо на г-н Раймърс не беше дадена ролята на Елеазар? Защо поставянето на идола в края на втори акт трябваше да го превърне в нелепа карикатура?

БЛЯСЪКЪТ НА ЕДНА НОВА ЕРА За  
представлението на „Цар Мидас“ от Гунар Хайберг  
*в Дойчес Фолкстheater, Виена*

Това, на което не смеехме да се надяваме след преживяванията ни с Немския народен театър през първите му шест месеца, сега се случи. Дължим на тази институция театрално събитие, каквото не сме виждали във Виена от дълго време. На 22 април за първи път беше представена „Цар Мидас“ на Гунар Хайберг. Не знаем какви влияния са довели до това, но със сигурност би било интересно да разберем. Като се има предвид безграничното неразбиране, с което виенските критици приеха тази „пиеса“, почти трогателното им невежество за това, за което всъщност става въпрос, не можем да не признаем, че копнеем да знаем кои от водещите фигури на германския народ са били способни да разпознаят, че въпреки цялата драматична тромавост на Хайберг и несъвършенствата в пресъздаването на героите му, произведението вече съдържа предвестниците на една напълно нова епоха. По-голямата част от нашите образовани хора сякаш притежават точно толкова интелектуален капацитет, колкото да разберат Ибсен, последния остатък от умираща култура. Но тази способност вече не е достатъчна, за да се следва някой, който прави първия – макар и все още донякъде слаб – опит да даде художествен израз на нов морален световен ред. Какво е посланието, което Ибсен провъзгласява на света? В по-голямата си част то не е нищо друго освен противоречието между нашата реалност и моралните идеали, невъзможността да се структурира животът според тях. Но това, което той счита за такива „морални идеали“, са идеали на една стара, остаряла култура; те са „старо желязо на морала“ и следователно по необходимост често са отхвърляни от живота. Само незрялата младеж и онези по-възрастни хора, които никога не са разбирали, че в нашето

*В класическия период* моралната същност на една отминала епоха е намерила *безупречен* художествен израз, който не може да бъде надминат; само тези две групи образовани хора биха могли да се поддадат на онзи пагубен култ към Ибсен, който не е нищо повече от резултат от най-крещящото невежество. Ибсен със сигурност е признавал, че съществува ужасно несъответствие между реалния живот и моралните ценности, но му е липсвало прозрението, че ферментиращото общество на нашето време вече не може да се измерва с етичните стандарти на миналото, а по-скоро е изправено пред трансформация на целия морален световен ред. „Доброто и злото“ в традиционния смисъл са просто износени понятия, които спешно изискват „преоценка“. Сега възниква въпросът: на какво трябва да основаваме подхода си при такава „преоценка“? Може да има само един отговор: на самия живот. И с това ние сме осъзнали, че моралните преценки трябва да се ръководят от живота, а не, както би казал Ибсен, животът от морални преценки. Моралният принцип се превръща в злонамерена сила в момента, в който възпрепятства здравословното развитие на живота. Това е централната идея на пиесата на Хайберг. Младата вдовица, фрау Холм, получила от съпруга си на смъртния му одър признание, че никога не ѝ е изневерявал, нито на дело, нито на мисъл. Тази мисъл представлява щастието в живота ѝ след смъртта на съпруга ѝ. Цялото ѝ блаженство произтича от нея. Но това признание било лъжа. Никой не знае това освен редактора Рамзет, на когото една жена, някога прислужница в домакинството на Холм, признала, че Холм някога ѝ е изневерявал. Редакторът Рамзет се представя като представител на добродетелта под формата на истина, неукрасената, чисто фактическа истина. И запознава фрау Холм с истинското положение на нещата. Това я подлудява и тя е загубена за живота. Така „истината“ е разрушила живот, който би могъл да дължи щастието си на „блажена грешка“. Ако критиците вярват, че драмата на Хайберг не е нищо повече от полемика срещу

Ибсен, това е само малка част от истината. Пиесата е първият акт на нова епоха, първият удар по често гнилата структура на морала. Виенските критици за пореден път демонстрираха пълната си неспособност да преценяват кое е по-висше без предразсъдъци. Една голяма монета – макар и лошо отсечена – е пусната в обращение и критичните дребни пари на нашите журналисти не бяха достатъчни, за да я осребри. По този повод не можем да не обърнем специално внимание на актрисата, играеща госпожа Холм, госпожица Сандрок. Начинът, по който тя замисля и изиграва ролята, съвсем отделно от всичко останало, е гледка, която си струва да се види. Тя отново пленява интереса ни с всеки нюанс. Всеки, който я е гледал в „Цар Мидас“, едва ли ще се съмнява, че сме свидетели на изгряваща звезда от първи калибър. Не по-малко интересен е и хер Митервурцер в ролята на Рамзет. Необходим е особен вид артистизъм, за да се изобрази толкова последователно непоколебимата природа на този човек. Човек вярва, миг след миг, че тази негъвкавост, която води до бедствия, произтичащи от фанатизма на истината, най-накрая трябва да се пречупи. Но Рамзет остава „верен“, докато не прогони от ума си горката жертва на своята „истина“. Митервурцер прави особено добре това да ни изясни тази твърдост.

## ОБРАЗОВАНИЕ И ПРЕКЪСВАНЕ

„Няма нищо по-страшно от активното невежество.“ Това е една от прозаичните поговорки на Гьоте. Ако е вярна – а на мен ми се струва, че е – тогава бих искал да я приема като правен принцип, тъй като намирам начина, по който господата на перото в момента са „активни“ в по-голямата си част, за „ужасен“. Наскоро прочетох драматично произведение от Херман Зудерман и го видях и на подиумите, които днес почти изключително представят полусвета, наречен „Hei-“



мат “. Авторът е написал и добра пиеса „Крайт на Содом“ и доста лоша „Чест“. Последната е недраматична, но в крайна сметка съдържа конфликти, произтичащи от дълбоко вкоренени недостатъци в нашия социален живот. Облеченият в кожа филистер, който най-малкото разбира, че Ойген Рихтер не е точно правилният представител на народа, гледа с тъжна наслада гримираните кукли, които представляват житейски фигури, в които либералният му нос би могъл да се блъсне двадесет пъти, без да разбере жалкото положение на такива хора. Ето защо „Чест“ се играе често и навсякъде. „Крайт на Содом“ съдържа по-дълбок, психологически конфликт. Ето защо човекът, който е чел *много за протекционизма и свободната търговия* , не го разбира и – пиесата рядко се играе. „Родина“ обаче беше разтръбена от всезнаещите господа от литературните страници като пиеса с епохално значение. Всичко това „активно невежество“ или може би по-добре казано: необразован и следователно чисто произволен вкус. Когато господата казват, че в момента няма значение дали нашите пиеси удовлетворяват образования човек, който е развил своя вкус; по-скоро важното е да предложим нещо на *хората* , на тези, които никога не са имали време или възможност да развият своя вкус, подобно твърдение може да е приемливо, когато става въпрос за „Честта“; но то е повърхностно по отношение на „Родина“. Тук си имаме работа със социални класи, към които трябва да се отправят по-високи изисквания. Да представим жена като Магда на тези класи като антитеза на стария, ръждясал филистеризъм означава да създадем половинчати мерки, които могат само да подвежат. Жената, която наистина страда под натиска на обстоятелствата, защото свободното развитие на талантите ѝ е невъзможно за нея, едва ли би искала да има нещо общо с превъзходната циркова мъдрост на Магда. Тази Магда е нечестна от глава до пети, защото иска да ни вкара в убеждението, че човек може да достигне до гледната точка на съвременната женственост *само чрез бруталност*.

Изненадан съм , че *толкова* малко критични очи са забелязали неистинността на това произведение. Този път

щеше да е

Всъщност не беше чак толкова трудно. Но съществува едно „активно невежество“, което знае много малко за това какво може и какво не може да изпита човешкото сърце.

Нашата критика все повече губи грандиозния си размах, който произтича от истинските светски знания и здравите намерения, а вкусът на публиката пада все по-ниско. Не бива да си правим илюзии, че критиката има дълбоко влияние върху образованието на публиката. Това е много по-вярно в художествените въпроси, отколкото в онези, където разумът играе по-значителна роля. Ако някой направи погрешна преценка, основана на разума, ще мога да поправа грешката му сравнително бързо, като направя истината лесно очевидна. Същото не може да се каже за преценките, основани на вкус. Това е продукт на по-дълъг процес на образование. Няма лесно да убедя някого в неистинността на героите на Зудерман, ако отдавна е чел любимия му вестник; това е, което трябва да направи „новият поет“. По-специално ще бъде трудно да се заменят вкоренените тривиалности с нещо по-добро.

Казах всичко това само за да подчертая хлъзгавия склон, до който ни е довело „активното невежество“. Ще се върнем към здравословно състояние само когато критикът, който не знае *нищо* и съди въз основа на *това знание*, бъде заменен от такъв, който подхожда към интелектуалното творчество на своите съвременници от гледна точка на здраво установен мироглед и философия на живота. Днес, вместо здраво, но постоянно развиващо се разбиране за нещата, откриваме произволни, необосновани предписания за изкуството и науката; журналистическите новобранци използват тромавото си огнестрелно оръжие като критични палки.

При такива обстоятелства не е чудно, че критиката остава до голяма степен непродуктивна за творческия ум и че постигането на разбиране за стойността на съвременните литературни произведения е практически невъзможно. Убеден съм, че литературно произведение с истинска стойност може да бъде създадено само от двама души, които споделят изтънчен поглед върху живота.

се случва мненията да бъдат оценявани по напълно противоположни начини. Днес един човек може да обяви дадена книга за европейски феномен, докато друг я смята за продукт на чиста глупост. Такива преценки вероятно произтичат от субективен произвол, а не от истински опит или задълбочено разбиране на света.

такива обстоятелства човек не би искал да обвързва преценката си за съвременните литературни произведения с шрифта на печатаря. Не се получава много от това. Понякога обаче човек трябва да каже нещо за това или онова, особено когато е толкова типично, колкото малката книжка, за която сега искам да кажа няколко думи. Визирам краткия драматичен очерк на Рихард Шпехт „Греховен сън“. Малката книжка ме заинтригува. Авторът ѝ имаше една мисъл:

„Всеки греши, дори и само насън, грехът има място във всяко сърце, защото има само едно нещо, което движи живота, само едно нещо, което остава постоянно в промяната: да гониш *щастие*то , което винаги разпръсква, да разпалваш пламъка, който гори в нощта.“

Шпехт влага тези думи в устата на „греха“. От неговите уста бихме познали какво всъщност сме ние, хората. Познавам един Тантал. Ричард Шпехт сякаш изпитва голямо удоволствие да го представи като архетипа на човечеството. Но авторът знае как да ни утеши сред нашите подобни на Тантал мъки:

„Глупак си, ако копнееш за вечността – ще те науча да се наслаждаваш напълно, да презираш напълно!“

Напълно не съм съгласен с това. Макар че за мен е ясно, че „verachten“ (да презирам) се римува с „schmachten“ (да изнемоощавам) по звучене, не е ясно дали е съвместимо с „vollgenießen“ (да се наслаждавам напълно). Нямах да обяснявам педантично тези неща на поета, ако

драматичният му есе не беше завършен—

то би съдържало символично действие със символични личности и ако грехът в крайна сметка не надделееше; тя завършва пиесата, „пронизително ликувайки“:

„Надолу — надолу — към блатото — към греховното блаженство!! —“

Ако това е символично за нас, хората, тогава трябва да кажа, че по добър ницшеански – или може би гютеански – отговарям: нека хората ми лепнат колкото си искат жалки клейма на греха; аз ги покривам с мантията на езическата гордост и претендирам за всеобщото си човешко право на небето. Защо в „блатото“? Тук се крие същината на въпроса. Рихард Шпехт е поет с голям талант, способен на повече от просто красиви стихове. Той притежава нещо, което липсва на стотици наши съвременни писатели: прозрението, че в света има нещо отвъд предните и задните къщи, отвъд филистерските генерали и еманципираните певци, отвъд дрипавите артисти и похотливите светски дами – накратко, отвъд плътта и сетивата. Но засега той знае това само защото го е чел у други. За него всичко е концепция, нищо не е опит. Проблемите му не са почерпени от туризъм, а научени. Той е способен на много, но е преживял малко. Ако притежаваше еднакво съвършенство и в двата жанра, вярвам, че щеше да пише по-добре от много от по-младите писатели, които са толкова високо хвалени днес. Казвам това, въпреки че знам, че „Греховен сън“ оставя много да се желае, защото знам, че едно-единствено дълбоко преживяване ще направи Рихард Шпехт значим поет. Той просто трябва да преживее живота дълбоко и задълбочено, а не да следва примера на своя сънародник Херман Бар. Току-що завърших четенето на последния роман на Бар „Освен любовта“. В него намирам изобразен откъс от виенския живот. Дори познавам доста добре част от съдържанието на тази книга. Но докато я четях, живо си спомних образите на Бисмарк от Алерс. Тук-там чисто повърхностни скици, без да се прониква в същността на героите. Бар изобразява виенския дух, точно както Алерс изобразява гения на Бисмарк. Особено съжалявам за

първото. Бар е блестяща личност, способна на всичко, но...

най-накрая е погълнат от най-тривиалната суета. Аз съм последният човек, който би искал да чуе Херман Бар да говори с лицемерен, идеалистичен тон; но все още има повече неща на света, отколкото той може да мечтае с мъдростта си от редингот и шапка. Къдриците на парижкия художник отиват доста добре на френския космополит, но те по никакъв начин не правят уважавания Линцер французин. Херман Бар ни доказва това през последните седмици, когато пътува от един немски „авторитет“ на друг, за да пита господата за мнението им за евреите. В очите на светския Херман Бар аз вероятно съм просто немски филистер, но никога не бих извършил „несветския“ акт да притеснявам всички тези господа, защото това, което всички те казват по този въпрос, „е известно отдавна“. Открих малко светскост и много филистерство в „европейския“ Херман. Не бих искал да питам Адолф Вагнер за мнението му за евреите, както не бих искал Ойген Рихтер за неговото за социалдемократите, а не съм бил нито в Русия, нито в Испания. Херман Бар познава света. Но го познава като граф Траст-Саарберг в „Чест“ на Зудерман: повърхностно и без емпатия. Траст обича с въображението си в Ориента, със сетивата си на Юга, с портмонето си във Франция и със съвестта си в Германия. В крайна сметка това не означава нищо друго освен това, че е приел позата на съответните местни жители навсякъде. Той е комик, а не артист на живота. Любовта му е имитация, защото няма замесена душа. Траст е от типа хора, за които светът може да бъде възприет само иронично. Но тяхната ирония е продукт на тяхната повърхностност. Хуморът им е циничен. Те вярват, че имат пълен поглед върху света и могат да бъдат натрапени в един от тремавите концептуални шаблони на всеки идеалистичен глупак.

Фактът , че толкова често срещаме хора със спокоен характер в живота днес, най-добре характеризира нашето време като време на прекалено узряло образование. Да гледаш на живота с хумор е знак за високо ниво на образование. Богатото въображение и рационалност са предпоставките за хумор.



Човек първо трябва да разбере нещо, преди да може да се издигне над него и след това да го гледа с безразличие отдалеч. Но след истински хумористите идват актьорите на хумора, които, макар и да не разбират истински самите неща, въпреки това играят ролята на напълно превъзхождащи, способни да ги презират. Това са хумористите, родени от безгрижен снобизъм. Те са полезни за игра на банални роли на световната сцена. Но всеки, който иска сериозно да се занимава със сериозни въпроси, ограничава взаимодействията си до кафенета и салони.

„ОТВЪД ДОБРОТО И ЗЛОТО“ Пиеса в  
три действия от Й. В. Видман

*Представление в Придворния театър, Ваймар*

Йозеф Виктор Видман, на когото дължим много ценни новели и множество проникателни фейлетони, в най-новото си произведение, пиесата „Отвъд доброто и злото“, поема борбата срещу онова съвременно интелектуално течение, чиито привърженици виждат във възгледите на Фридрих Ницше зората на нов морален световен ред. В швейцарските планини и под небето на Италия Ницше мечтае и обмисля преоценка на всички морални ценности, морал на бъдещето, който трябва да се основава не на външен авторитет, а на най-гордото самосъзнание на човечеството. Доброто и злото не са вечни понятия, дадени ни чрез извънчовешко, трансцендентно откровение, а по-скоро идеи, които са се развили в човечеството с течение на времето и които само предразсъдъците и пристрастията могат да разглеждат като непреодолими граници на морала. Морално силният човек, който има силата да действа според собствените си нови импулси, не може да си позволи да бъде ограничен от моралните понятия, които едно поколение...

Той формулира идеи от миналото, които не са били наясно с идеите и нуждите на съвременните хора. Човешките същества не трябва да осъзнават идеалите на своите предци, а по-скоро целите и стремежите, които възникват в самите тях. Всеки, който живее единствено според идеите на другите, дори и на най-изтъкнатите личности, е морално слаб. Всеки, който е господар на себе си, който може да определи собствения си морален стандарт, е морално силен, способен. Идеалът на способния, силния е разгръщането на движещите сили, присъщи на индивида; идеалът на морално слабия е изследването на моралните закони, които уж са му дадени отнякъде. Слабите искат да бъдат смирени и да се подчиняват на дадените им заповеди; силните са горди и арогантни, защото знаят какво трябва да правят сами. Настоящото не е благоприятно за подобни възгледи; десетилетия наред човекът, който ги е изразил по такъв забележителен начин, е живял незабелязано. И сега, тъй като името му е апостол за мнозина, както за тези, които имат преценка по въпроса, така и за тези, които обсебивно следват всяка мода, той живее в психическо разстройство в Наумбург, без спомен за времето на интелектуалната си дейност.

Видман е насочен срещу интелектуалните семена, посяти от този човек. Ако го беше направил с аристофановата комедия, ако се беше борил с остроумие и хумор срещу крайностите на едно интелектуално движение, което той ненавиждаше: никой разумен човек не би се сетил да възрази срещу неговата склонност. Ако Ницше беше психически здрав, той щеше да се обърне срещу безпочвената интелектуална тълпа, която сега често марширува зад неговото злоупотребено знаме и се стреми да се отдаде на безполезност и незначителност, защото това е присъщо на нейната индивидуалност. Фактът, че Видман сега поставя точно такава интелектуална тълпа в центъра на своята драма, я прави отвратителна. Роберт Пфайл е професор по история на изкуството и според неговите убеждения би трябвало да е ницшеанец. Поради тези убеждения той пренебрегва жена си, която, макар и

далеч от ницшеанската гордост, далеч превъзхожда Роберт по морални ценности, и се хвърля върху лекомислената, лекомислена млада вдовица Викторине фон Меерхайм, която...

Но тя фокусира вниманието си върху професора само защото той трябва измамно да получи докторска степен за нейния кичозен, тесногръд и невеж брат. Мрежата, в която хитрата жена е вплегла слабохарактерния последовател на Ницшевия морал за силните, ще бъде напълно оплетена на бал с маски, където Пфайл възнамерява да се появи като Сигизмундо Малатеста, принц на Римини, а Викторине като Изота дели Ати. Това са фигури от Ренесанса, на които Пфайлин е посветил своите изследвания и в чийто произволен мироглед вижда реализирани своите ницшеански идеали. Съпругата на Пфайлин е нещастна заради погрешните действия на съпруга си. Затова тя решава да стои далеч от злополучния бал, на който Викторине възнамерява да увенчае катастрофалните си действия; всъщност тя вече е получила отрова от лабораторията на брат си д-р Лосен, защото не иска да надживее съпруга си. Докато този брат, пътуващ натуралист, оглежда ситуацията, му хрумва спасителна идея. Той е открил вещество в далечни земи, което предизвиква лек сън. Той го смесва с тютюн за цигара и кара измамения ницшеанец да изпуши съответно приготвена цигара точно в момента, в който се готви да тръгне за съдбовния бал с маски. Естествено, Пфайл сега сънува съня, който го излекува от всички ницшеански страдания. Представени са му неговите идеални хора и техните противници. Тези, които изповядват неговото учение, са отвратителни тирани, злодеи или глупаци; противниците на неговото учение са благородни и добри, ангели във всяко отношение. Разделен на тези два лагера, княжеският двор на Римини ни е представен под формата на запазен сън - отблъскващ, отвратителен и досаден образ. И когато Роберт Пфайл се събужда, ето, той се е превърнал в благочестив човек. Сънят живо илюстрира зверствата, до които ницшеанството все още може да го доведе. Не е нужно човек да е последовател на Ницше, за да бъде неприятно засегнат от театралната измислица на Видман. Авторът на тези редове е добре запознат със слабостите и опасностите на ницшеанството, но то...

Той намира за отвратително да гледа на битка като тази, която Й. В. Видман води срещу Фридрих Ницше.

Сега, само няколко думи за представлението. Г-н Вайзер изигра главната роля, професор Роберт Пфайл, както и противоречив и двусмислен персонаж, който може да бъде изобразен. Ако изображението не беше на човешко същество, а по-скоро на стереотипна театрална фигура, вината не беше на актьора, а на драматурга. Г-н Вайзер заслужава специално признание като режисьор. Постановката беше енергична и изискана. Г-жа Вике, най-успешната актриса в местния театър, съчувствено изобрази съпругата на професора като представител на смиреното, нежно и търпеливо човечество, страдащо от злините на ницшеанството. Г-жа Линднер-Орбан, която вече беше изнесла блестящо изпълнение по-рано този сезон като „Умната Кейт“, бореца се срещу Ницше, този път нямаше много възможности да покаже таланта си. Дори най-добрата актриса не би могла да вдъхне живот на такъв изкривен персонаж като Викторине. Заслужават да се споменат и госпожица Шмитлайн (прислужница в къщата на Пфайл), която особено ми хареса в първо действие, и господин Кьокерт, който изигра брата на Викторине по отличния начин, по който го познаваме в подобни роли, откакто го видяхме за първи път.

## ВЕЧЕРТА НА ОСКАР БЛУМЕНТАЛ

*Представление в Кралския театър, Берлин*

Вечерта на Оскар Блументал в Кралския театър представи нова едноактна пиеса и по-стара, наскоро преработена триактна пиеса, и двете с неоспорим успех. Новата едноактна пиеса – стихотворната пиеса „Абу-Сеид“ – е старата притча за богатия скъперник, чиито земни притежания не са му от полза в отвъдния живот.

когато действията му на земята са били лишени от всякакво добро. С тази притча великият поет Абу-Сеид, само за десет минути, преобръща сплъстеното сърце на богатия търговец на килими Ибрахим, така че той се съгласява на брака на дъщеря си с Юсуф, беден, пиян поет. Малкото произведение е написано отчасти в изящни, замислени стихове, отчасти в рими на Вилхелм Буш, а на места дори умело и ефектно „изработено в поезия“. Наистина отличното изпълнение се плъзга по бушовите орнаменти с фина дискретност. Хер Клайн беше брилянтен като скитника, възрастен поет Абу-Сеид в едноактната пиеса и като феодално-жизнерадостния граф Менгерс с младата си дъщеря, младото сърце и стари дългове в комедията „Второто лице“.

„СОЦИАЛНИ  
АРИСТОКРАТИ“ Комедия  
от Арно Холц

*Представление в Централния театър, Берлин*

Колко късогледи бяха всички те, които си мислеха, че виждат майсторите на драматичното изкуство в Шекспир, Шилер и Ибсен! Липсваше им проникателността на г-н Арно Холц, който най-накрая откри, че има разлика между дикцията на Ибсен, реториката на Шилер и езика на берлинската перачка. Сега знаем: езикът на Шекспир и Шилер е „привидно тромавият“ език, езикът на театъра; езикът на берлинската перачка е езикът на живота, „тайно артистичният“ език. Арно Холц ни научи на това в предговора към драмата си „Социални аристократи“. Тази творба беше представена в Централния театър преди няколко дни. Чрез откритието си Арно Холц стана реформатор на драматичния стил. Той се самопровъзгласи за такъв. „Социално-“

Аристократите “ са новото произведение на изкуството, предназначено да бъде „композирано“ на „езика на живота“, а не на тромавия театрален език на Шекспир и Шилер. Животът би трябвало да ни говори от сцената. Ето защо Холц изобразява двадесет и една годишен простак, когото никой не би могъл да срещне в средата, в която го поставя поетът, защото загрижени роднини биха настанили умствено изостаналия индивид в подходяща институция в крехка възраст. Не, карикатурите, поставени на сцената, нямат нищо общо с реалния живот. Холц иска да изобрази съвременниците си по портретен начин. Но той премахва всичко от личностите им, което съставлява истинската им същност. Без да буди подозрение, че се застъпва за тези съвременници, може да се каже следното:

Ето един сериозен, амбициозен човек, който пише стимулиращи книги, изнася проникателни лекции и работи по свой собствен начин, за да образова народа. Той има донякъде жалка външност, която предизвиква детински подигравки и смях, защото изглежда твърде пророчески. Холц изобразява само това, което еснафът вижда в тази личност, неспособен да долови по-дълбоката ѝ същност. В драмата е представена друга личност, чието основно произведение остроумен критик определи преди няколко години като най-дълбоката книга, написана в Германия през последните десетилетия. Този човек разбира социалните течения на нашето време като малцина други; в него е въплътен стремеж към човешко освобождение, който придава на всяко негово произведение тон, звучащ сякаш от свят, откъснат от цялата настояща реалност. Той обаче крие вътрешния си живот зад сковани, често доста конвенционални маниери. Педантът, който може само да си представи, че човек, който обича свободата, трябва и да действа необуздано, открива противоречие между външното „поведение“ на този човек и неговите възгледи. Холц и в този случай сякаш не вижда нищо друго освен скованата, донякъде нелепа външност. Човек със сигурност може да се противопостави на мненията и целите на такъв човек;

Човек може яростно да им се противопоставя; но е достатъчно само да ги познава, за да намери шегите на г-н Холц за скучни и безвкусни. Всеки, който е запознат с личностите, карикатурно изобразени в пиесата, лесно може да се досети за кого става въпрос. Ако имам познат, когото познавам, че носи син костюм и обичайно размахва бастун, ще го разпозная по тези външни характеристики, дори ако се приближи до мен от разстояние и не видя чертите му. Ако някой иска да изобрази хората от тяхната комична страна в драмата, тогава трябва да го направи с изкуството на Аристофан, а не с ограничените средства на несръчен карикатурист.

Арно Холц иска да пренесе истината на живота на сцената. Но в сравнение с неговите карикатури, героите на Линдау, Шьонтан и дори покойния Бенедикс са истински образци на натуралистично представяне. „Между създаването на произведение на изкуството в стил, който вече съществува, и самото създаване на такъв стил няма разлика в степента, а в природата“, философства Арно Холц в предговора към „Социалните аристократи“. Но между драмата на Холц и Шьонтан няма разлика в природата, а само в степента. И двамата протичат по една и съща рецепта; само че Холц все още не е постигнал сценичното майсторство на Шьонтан. Тъжният образ на неумел човек, който иска да открие нова „тайна артистичност“, но не чувства същността на истинското изкуство, беше пред ума ми, докато гледах драмата на г-н Холц. Поради тази причина обаче не искам да отричам, че Арно Холц принадлежи към онези, които са допринесли много за появата на наистина новия драматичен стил на нашето време. Други обаче са ни дали произведения в този стил. В драматичното си творчество той изостава от онези, които, за разлика от него, са се ръководили не от теоретични изисквания, а от уникалната природа на своя гений. Настоящата епоха развива способностите на твореца по различен начин от времето на Шекспир или Шилер. Следователно имаме „модерна“ епоха, чиято легитимност е само...



Застаряващите естети или арт критиците, които се кълнат във „вечните правила“, могат да спорят за такива неща. Сред онези, които разбират смисъла на настоящето, не може да има спор по такива въпроси. Но аз трябва да оспоря, че нещо от това разбиране може да се намери у „социалните аристократи“. Човек не е модерен, като нарича езика на Шилер и Шекспир „очевидно тромав“. Не вярвам, че някой, който може да говори за Шекспир като за пън, може наистина да оцени същността на нашия модерен стил.

„ФАУСТ“ – трагедия от Й. В.

Гьоте

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Преди няколко години, известният учен, физиологът Дю Боа-Реймон, в реч, произнесена при встъпването му в длъжност ректор на Берлинския университет, направи забележки за „Фауст“ на Гьоте, които разкриха колко лесно може да се съчетае завършеното научно образование с филистерски начин на мислене и липса на естетическа преценка у един човек. Педантичният оратор стигна дотам, че твърдеше, че за Фауст би било по-добре, ако вместо да се поддава на магия и да се занимава с всички тези фантастични магьосничества с дявола, остане уважаван професор, изобрети електростатичния генератор и въздушната помпа, ожени се за Гретхен и отгледа детето си честно.

Всеки, който е седял в Дойчес театър на рождения ден на Гьоте с подобно мислене, сигурно е изпитал много специален вид удоволствие от превъплъщението на Фауст от Йозеф Кайнц. Защото в това представление не можеше да се открие нищо от дълбокия копнеж на Фауст за познание на тайните на света; нищо от факта, че дръзкият

изследовател е таил мисълта, че можем...

Не знаещ нищо, почти изгарящ сърцето си. Този Фауст на немския театър не е изучавал „философия, право, медицина“ и „за съжаление и теология с пламенен плам“; той е чел само елегантната реч на Дю Боа-Реймон „За границите на нашето познание за природата“ и „История на материализма“ на отец А. Ланге, заедно с други съвременни книги, написани в подобен дух, и от това е видял, че има известни „загадки на света“, които човечеството не може да разреши. Такова четене със сигурност вълнува; то прави човек „нервен“, но е неспособно да събуди неописуемите мъки в човешката душа, от които страда Фауст. Само като усети пълната сила на бурите, които връхлитат Фауст, човек може да разбере дълбоката психологическа истина на творчеството на Гьоте. Всеки, способен на такова чувство, знае, че душа като тази на Фауст може да издържи само преживявания, които надминават не само тези на филистерския живот, но и удовлетворението, което човек може да получи например от изобретяването на въздушната помпа. Тези преживявания в действителност се разгръщат в човешката душа; драматургът, неспособен да изобрази вътрешните процеси, психологическото развитие като такова, прибегва до нереални сфери на живота. Въображението лесно се впуска в тези нереални области, когато интуицията ни подсказва, че никакви реални събития не биха могли да резонират с емоциите, развълнувани в дълбините на душата. Чувствата, които възприемаме в дълбините на душата на изображения тук Фауст, не са такива, че да изискват възвишените сфери, към които ни води Гьоте. Този Фауст би могъл да се ожени за Гретхен. И ако беше изобретил електростатичния генератор, би могъл напълно да се помири с живота. Артистичността, с която Йозеф Кайнц изнася великите монолози, е възхитителна. Неговата езикова техника е показана тук в рядко съвършенство. Всеки, който цени подобни технически нюанси, сигурно е намерил всяко изречение в изпълнението на Кайнц за интересно. Начинът, по който актьорът е изрекъл думите, е не по-малко от езиков подвиг на вѐжеиграч.

„А сега слез долу, кристално чиста купо!“  
От стария ти калъф,  
Нещо, за което не бях се замислял от много  
години!

Ти блестеше на радостното тържество на баща си,  
Развесели сериозните гости,  
Когато единият от вас ви е запознал с друг. »

Кайнц напълно разсея всякаква представа, че е човек, воден от неудовлетворената жажда за знания и живот, за да „отвори портите, пред които всички останали с радост се промъкват“. Звучите, с които Йозеф Кайнц радва сетивата ни, не създават впечатление, че идват от фаустовско ядро. Самото изпълнение донесе радост на артиста онази вечер.

И сякаш за да ни покаже колко малко бушуващите бури и страсти интересуват интелектуалеца Фауст, Кайнц, веднага след като изпива вещическата отвара, се преобразява в очарователен, флиртуващ женкар, на когото Мефистофел никога не може да каже: „Докторът е все още в теб.“ Последницата от това, че Кайнц играе почти лекомислен любовник в трагедията „Гретхен“, е, че сцените, в които сериозността на душата на Фауст отново пробива, изглеждат напълно неистински, всъщност са изобразени от художника с непростимо безразличие.

Трагедията на Фауст не беше равна на изкуството, представено ни в Дойчес театър на рождения ден на Гьоте. Изобразяването на главния герой беше поне интересно в детайлите си. Същото не може да се каже за другите представления. Мефистофел, който приличаше повече на жизнерадостен съветник на принц, отколкото на дяволски съблазнител на Фауст (Мюлер), отегчаваше публиката с ужасяващите си гримаси и пълната си неспособност да вдъхне на шута каквато и да е следа от демоничния дух на ада, който винаги замисля зло. Художникът (Елизе Щайнерт) лиши Гретхен от целия ѝ чар.

Наивност и в замяна донякъде съблазнителна кокетност. *Изкуството* на нюанса, което тя демонстрираше в такава богата степен, ѝ се стори натрапчиво.

Че актьорската игра в Дойчес театър е достойна за Гьоте, не може да се твърди след представлението от 28 август, дори и с най-голямо снизхождение.

«UNJAMWEWE» Комедия в  
четири действия от Ернст фон Волцоген

*Представление в театър „Лесманг“, Берлин*

на публиката ново драматично произведение , имам чувството, че този артист е узрял и е станал още по-успешен. Често се казва, че Волцоген ще представи истинската немска комедия, за която всички копнеем. Защото изключителният му талант, изисканата му чувствителност и познанията му за социалния живот и хората в него му позволяват да го направи. Освен това той разбира нуждите на сцената като малцина други и изглежда напълно не желае да пренебрегне изискванията на театъра в името на съвременните естетически тенденции. Комедиите на Волцоген са отражения на живота в най-истинския смисъл на думата, но неговият натурализъм не се простира отвъд това, което реалният свят, който не е реалният свят, позволява.

Комедията , чиято премиера току-що се състоя в театър „Лесинг“, ми се струва като произведение на остроумен артист, който успява едновременно да забавлява и да разкрива по-дълбоки емоционални конфликти. Характеризирането на героите...

Зонен се разкрива като задълбочен наблюдател на човешката природа, психолог в най-добрия смисъл на думата. Никъде няма дори следа от грешката, в която драматургът на комедията толкова лесно изпада: създаването на карикатури. Става дума за напълно правдоподобни персонажи. Всеки, който е изучавал немска и чуждестранна комедийна литература, ще признае, че именно този вид изобразяване на истински комични персонажи заслужава най-високата похвала.

В центъра на историята е африканският изследовател д-р Франц Еверт. Той е завладял Унджамвеве и се е завърнал в Европа, за да заинтересува хората от експлоатацията на новопридобитата територия. Социалните кръгове, към които се обръща, са изобразени от поета по най-добрия възможен начин. Силата на лозунгите, влиянието на богатството и арогантността на определени класи са изобразени по начин, който може да се опише само като майсторски. Преди всичко обаче собствената личност на д-р Еверт е развита по начин, който разкрива разбирането на Волцоген за хората, които са наистина изключителни. Безгрижието, с което той преследва задачата си директно, гледайки на нещата и обстоятелствата, които другите смятат за свещени, само като цели, просто като средства за постигане на собствените си цели, е показано също толкова ясно, колкото и подълбоката природа, която такива изключителни личности трябва да притежават, за да не обидят – поне в комедията. Д-р Еверт е авантюрист, но е сериозен по отношение на каузата си. Неговият авантюристичен дух е достатъчен, за да го накара да забрави опасностите и съображенията, но не е достатъчен, за да го изкуши да се отнася към начинанията като към обикновен спорт. Не е тежка, а упорита натура; не много дълбокомислена, но целенасочена, която високо цени значението на действията си – това е този авантюрист. Той е достатъчно безгрижен, за да отхвърли хладнокръвно съпругата на богатия си благодетел, която се хвърля върху него, защото обича силния мъж; но не е достатъчно лекомислен, за да отрече бедната актриса, която го обича силно и е станала майка на детето му, нейната сърдечна...

желанието ѝ да я направи своя жена. Презира нещастниците, които създават кооперация, за да експлоатират африканските му завоевания, но ги използва, за да осъществи плановете си. Създава уютен дом с любимата си Кати, майката на детето му, но въпреки това се радва, когато пристига новината, че империята е поела начинанието му и той може да се върне при кафирите. Особеността на такава могъща природа, която ни вдъхновява отново във всеки един момент както чрез здравословното чувство за цел, така и чрез безмилостността на действията си, може би никога не е била изобразена толкова перфектно, колкото в тази комедия. Волцоген се е доказал като достоен за задачата да оформи психологията на сериозния авантюрист, висшия циганин. Този висш циганин е циганинът на действието. На него дължим постиженията на цивилизацията, за които човек се нуждае от сила и интелигентност, но не и от морални угризения. Мнозина са се опитвали да го изведат на сцената. Никой не е успял в такава висока степен, както Ернст фон Волцоген. Вярвам, че причината се крие във факта, че Волцоген е артист, у когото рядката, остра наблюдателност е игриво претворена в героите. Волцоген вижда много и е способен на много. Лесно е да се каже, но малцина могат да го кажат. „Unjätwewe“ пленява не чрез ситуационна комедия, не чрез фарсови шеги, а чрез остроумното развитие на истински конфликти и изобразяването на истински хора. Не ми беше скучно нито за миг и съм убеден, че забавлението никога не се купува за сметка на изкуството. Ето защо наричам Ернст фон Волцоген изтъкнат артист. Не вярвам, че сега имаме така желаната „немска комедия“; но в едно съм сигурен: доближихме се много до нея чрез последното творение на Волцоген. Скоро ще стигнем до точката, в която вече няма да се налага да говорим за „журналисти“ в немските комедии, ако искаме да назовем нещо ценно.

„ЗОВЪТ“ (LE SURSIS) Фарс в три действия от  
А. Силван и Ж. Гасконь

*Представление в театър „Резиденц“, Берлин*

причудлива случка с невъзможни, но весели ситуации и да се създаде смесица, която разсмихва публиката – публика, която след скучен, прозаичен работен ден, спокойна вечеря и приятна следобедна дрямка иска да се забавлява, без да ангажира ума си или да бъде развълнувана по какъвто и да е начин, освен от леко чувствено удоволствие: французите разбират всичко това. И ръководството на Residenz-Theater разбира този метод за успех с публиката, адаптиран към берлинската чувствителност. Те вече го демонстрираха с „Наборът“. В първото действие човек се смее на някои добри шеги; в следващите две действия човек се смее на дързостта на авторите да сервират подобни тривиалности. Но човек се смее. „Наборът“ вероятно ще види сто или повече представления.

"ЗАПИСЪТ"

Социална сатира в *четири* действия от Морис  
Доне. Преведено на немски от Ан Сен  
Сере

*Спектакъл в Neues Theater, Берлин*

Доста дисхармонично съпоставяне на главозамайващите машинации за отвратително печелене на пари с най-нежните пориви на любящо сърце характеризира новата драма на Морис Доне , La Douleureusec която режисьорът Лаутенбург откри сезона в Новия театър. Доне е остроумен драматург с фин артистичен усет. За съжаление, той не е способен да измисли завладяващ сюжет. Тези, които са доволни само когато сцената е изпълнена с колкото е възможно повече драма...



Много неща се случват, но не отговарят съвсем на очакванията. Развитието на събитията е мудро, сюжетът се развива мудро. Скулпторът Филип вдига Елен, съпругата на мошеника Ардан. Ардан се застрелва в края на първо действие и ръката на Елен е освободена за любимия ѝ. Двамата биха могли да се насладят на страстната си любов по най-красивия начин, само ако приятелят на Елен не им беше застанал на пътя. Тя обича скулптора не по-малко пламенно от Елен. Той е слабак и не може да устои на ухажванията на похотливата жена. Тя предава приятеля си, разкривайки на обекта на желанието си, че детето на Елен е незаконно. Филип е разгневен и съсипан от това разкритие; Елен е разярена и съсипана, че Филип обича приятеля си. Вълнуваща сцена между двамата разкрива горчивината, която две страстни и любящи души могат да си нанесат една на друга. Между двамата се случва „споразумение“, подобно на разплатата между мошеника Ардан и „земната справедливост“ от старо време. В крайна сметка сърцата на Филип и Елен се събират отново. Той я е забравил и ѝ е простил в самотата, тя - в суматохата на социалния живот. По същество в този сюжет не са замесени хора, а марионетки. Но характерът и действието са заменени от духа, който пронизва речите на тези хора. Човек слуша внимателно обсъжданите интимни въпроси и забравя, че въпреки всички приказки, не се предприемат никакви действия. От тези думи се струи мека, зряла, сладка красота. Винаги е било дразнещо, че по-невзрачната публика приемаше този фин, неописуемо красив дискурс с прозявки, смях и съскане. Изпълнението обаче не беше подходящо да пресъздаде прекрасните нюанси на драмата. Г-н Ярно изигра гнил, сладникав мъж вместо нервния, декадентски слабак Филип. Въпреки цялата си живост, страстта на фрау Райзенхофер беше твърде груба, за да отрази чувствителната любов на Елен, която е толкова интимно вярна, че топло чувство би трябвало да облее цялото ви тяло, когато е добре изобразена.

## "ЮМРУК"

Трагедия от Й. В. Гьоте

*Представление в театър „Гьоте“, Берлин*

за *представлението* , което откри бившия Театър дез Вестенс, сега преименуван на Гьоте, просто защото ми предостави едно от най-възхитителните театрални преживявания, които съм имал напоследък: „Гретхен“ на Терезина Геснер. За пореден път бях поразен от майсторското изкуство на зрялата актьорска игра. Човек беше прекарал прекрасна вечер, преди да напусне театъра. Човек прощаваше всичко останало. В края на краищата, можеше. Защото всичко беше толкова посредствено, че човек не можеше да бъде истински възхитен, но не можеше и да се раздразни, защото има степен на безразлична посредственост, където всяко усилие спира.

## "МАЙКАТА ЗЕМЯ" Драма в пет

действия от Макс Халбе

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Макс Халбе е изследвал самата същност на начина, по който говорят влюбените. Той ги познава всички, тези вечно младежки емоции : ликуването на блажено опияненото сърце и горчивата болка на нещастния. И притежава нежния, кротък глас, за да пее за сладки тайни на душата и блажени мечти. Не му липсва и силата да изрази вика на измъчената душа, копнееща напразно да утоли жаждата си за любов или от която мимолетното удоволствие е отнето от безсърдечната съдба.

Когато Макс Халбе ни говори с този език на страстна любов от сцената, той си проправя път в сърцата ни с очарование. Връзката му с публиката тогава се превръща в...

Любяща връзка. За съжаление, тази любяща връзка е нарушена, когато той ни представя големите проблеми на човечеството и психологията на по-редките индивиди, които желаят да допринесат за решаването на тези проблеми. Има хора, чиято природа лесно се разкрива пред проникателния наблюдател, които не поставят никакви загадки пред любопитния поглед. Артистичността на Халбе успява да изобрази такива фигури до съвършенство. Той е по-малко щастлив с други натури, където творческата сила на художника трябва да бъде ръководена от безмилостна дисекция на анатомията на душата. Вярвам в дълбокото прозрение на Халбе. Искам да кажа, че ако той би развил това дълбоко прозрение, ще трябва да достигне до най-отдалечените дълбини на човешката душа. Но това сякаш изобщо не го интересува. Винаги съм имал това чувство към творенията на Халбе. Новата му драма „Майката Земя“ наскоро го затвърди в мен. Произведението на изкуството ми направи силно впечатление, но по-скоро чрез силите, присъщи на мотивите, които поетът не е освободил, отколкото чрез това, което той всъщност позволява да се разгърне пред очите ни.

Надарен млад мъж е изгонен от бащиния си дом, защото идеалите на млада жена, която иска да работи за свободата на своя секс, го привличат повече от перспективата един ден да управлява съвместно родовото си имение със съпругата, която баща му е избрал за него, и да води живот като този на баща си, дядо си и т.н. Той оставя баща си и момичето, което истински обича, за да живее в студен, прагматичен брак с прагматичната феминистка и да основе с нея вестник, който се бори срещу подчинението на жените. Това приятелство, прикрито като брак, между Пол Варкентин и Хела Бернхарди продължава десет години, докато бащата на първия умира. По този повод „двойката“ и приятел на семейството, полякът д-р фон Глишински, пътуват до имението. Този поляк играе особена роля. Той е влюбен в Хела като влюбен любовник; Тя го използва за секретарски задължения и го отблъсква като гумен балон, когато се опитва да се приближи твърде много.

Пол е безразличен към него. Той толерира съперника си, защото предвид липсата на сексуалност у Хела, го смята за напълно безобиден. Хела и Пол са от различни натури. Тя живее в чисти абстракции, умът ѝ е претъпкан с безплътни идеали. Тя говори безкрайно. Вдъхновила е Пол с идеите си; но този ентусиазъм не стига дълбоко. Той се чувства нещастен. Защото в него живее кръвта на здрави селски хора, душата му остава гладна за абстракциите, които му сервира „съпругата“. Десет години той живее така. Но когато след смъртта на баща си се завръща у дома, вижда отново великолепието на имението си и се научава да го цени наново, всъщност дори намира жената, която някога е обичал: тогава това, което той, заслепен от Хела, е искал да прогони от себе си, се разпалва отново в него. Пол се бори да се освободи от изкусителката си; Антоанета напуска повърхностния си, глупаво добродушен, отблъскващ съпруг, когото тя следва само защото Пол я е отхвърлил. Отсега нататък и двамата искат да принадлежат само един на друг. В похотливи изблици те пият от любовта, която им е липсвала от години.

от смел поет, който разбира как да съчетае герои, чиито взаимоотношения са от най-голям интерес за всеки съвременен човек. Жалко е само, че героите не са достатъчно развити, за да предизвикат истински този интерес. Хела не е от типа жени, които по природа трябва да отстояват свободата на своя пол. Тя е просто ходеща, говореща програма. Пол Уоркентин е не по-малко лишен от тяло и душа. Той не действа нито от сила, нито от слабост, нито от чувство, нито от интелектуални импулси: първо се застъпва за правата на жените, а след това попада в обятията на Антоанета, за да се върне с нея в Майката Земя, защото поетът иска да покаже и противопостави двете страни на човешката природа – одухотворяването, което води до слабост, и здравия първичен инстинкт. Няма да се изненадаме нито за миг, ако Пол все пак се върне в града с Хела. Толкова малко действията му произтичат от характера му. Остава напълно неразбираемо защо Хела отхвърля съпруга-

Тя не го пуска, когато вижда, че той не иска да се откаже от Антоанет. Дали просто е блъфирала относно идеалите за свобода? И още по-неразбираемо за мен е, че *двамата* души, Пол и Антоанет, които се намират отново след десет години, трябва да умрат, защото Антоанет не би могла да понесе, ако хората кажат, че избягалата съпруга живее с избягалия съпруг. Героинята на свободата, която се държи здраво за съпруга си по нишката на закона, и любящата съпруга, която се подчинява на бруталните обществени предразсъдъци, не стоплят сърцата ни.

Въпреки всичко, драмата на Халбе оказа дълбоко въздействие върху мен. Дори и да не се разгръща напълно, тя притежава значителна драматична сила. И дори героите да не са напълно убедителни, пред очите ни се разиграват конфликти, дълбоко вкоренени в нашето време. Вярваме на поета, дори и да не вярваме на героите му.

Спектакълът лесно би могъл да запълни някои от празнините, оставени от драматурга. Само Елзе Леман в ролята на Антоанета направи наистина задоволително изпълнение. Рудолф Ритнер не допринесе с нищо за помирението на двете враждебни души, обитаващи Пол, а Алвин Вике демонстрира, че е умна актриса, която знае как да използва уменията си еднакво ефективно както с модерни, така и с класически герои; тя обаче не винаги е завладяваща, защото ѝ липсва достатъчно темперамент.

## МАКСИМАЛНА ПОЛОВИНА

Макс Халбе следва романтичната си идилия „Младост“ с три драматични произведения: фарсовата пиеса „Американският пътешественик“, комедията „Повратна точка на живота“ и сега „Майката Земя“. Нещо много странно става очевидно, когато се проследи развитието на творчеството на Халбе. Несъмнено е вярно, че всеки

Неговите изпълнения са по-зрели, по-добри от предишното. И въпреки това, с никое не се изпитва такова безмътно , чисто и възвишено удоволствие, както с „Младост“. Не можем да изпитаме същата всеотдайна топлина с другите драми на Халбе, каквато изпитахме със сцените между добрия Ханс Хартвич и грациозната Енхен. И въпреки че поетът многократно успява да изобрази типове персонажи, които, подобно на двамата пастори в „Младост“, ни карат да се запитаме: къде сме виждали тези хора преди? Ефектът, който той постигна с „Любовната си драма“, не се подновява.

Човек е поразен от чудото да седне и да съзерцава впечатлението, което „Младост“ създава. То е невъзможно за разбиране. Понякога човек трябва да се задоволи, без да разбира. Защото драматичен сюжет с такава ирационалност не се възпроизвежда лесно. Един глупак движи вечно зациклящото действие; същият този глупак води до конфликтите и катастрофата. Този глупак играе ролята на съдбата в драмата. Човек трябва да изключи интелекта си, ако иска да се наслади на прекрасните любовни сцени, да позволи на въздействащите настроения да извършат магията си. А Халбе е магьосникът, който ни принуждава да изключим интелекта си. Той приспива мисловните ни сили в здрав сън и ние ставаме изцяло сърдечни, изцяло чувстващи. Не усещаме нищо от драматичните недостатъци на идиликата.

Човек трябва да е велик поет, за да си позволи такива недостатъци като тези в „Младост“, защото трябва да направи пълните глупости невидими чрез несравними заслуги. Халбе успя в това. И защо успя? Защото позволи на уникалния характер на таланта си да процъфтява свободно и безпрепятствено в естествената си среда, без да прекрива границите си. В „Младост“ Халбе се въздържа да основава развитието на сюжета на каквато и да е вътрешна необходимост. И по този начин той постигна своя успех. Зрителят си казва, дори ако, против волята си, причината му е...

Внимавайте: в хода на действието преобладава глупостта; но тя е искрена: не се преструва на разумна.

Такъв магически трик с публиката може да се изпълни само веднъж. Това си е казал Халбе. Той вече не искал да се отказва от вътрешната необходимост на драматичното действие. Искал да изобрази конфликти, произтичащи от човешкия характер, от културните течения на времето и от условията, в които хората живеят. Вярвам обаче, че наблюдателността на Халбе му изостава в тази област. Доверявам се напълно на умението му, но не и на възприятието му. Той би изобразил най-дълбоките социални конфликти със същата лекота, с която рисува настроенията, ако само умението беше достатъчно. Но той не вижда тези конфликти, когато се разиграват в действителност; не познава движещите сили. Затова ги конструира произволно и ни води по постоянен поток от невъзможности. Истинският драматург оставя един факт да следва друг, защото е разпознал естествената връзка между тях. Халбе не познава тази връзка. Затова той сам си я конструира. А как ги конструира, се определя от неговите симпатии и антипатии. Пол Уоркентин (в „Майката Земя“) се превръща от ентузиаст на правата на жените в поклонник на естествената красота и непосредствените женски прелести не поради вътрешна необходимост, а защото симпатиите на поета към непокътнатата природа са го накарали да придаде на въпроса този обрат.

И точно както драматичните конфликти не са част от неговото творчество, така и драматичните герои не са. Той майсторски изобразява какво чувстват пасивните и обикновените хора. Той вижда в самата им същност. Това, което движи активните, изключителни личности, му убягва. Той не вижда какво се крие в основата на тяхното същество. Той се интересува от индивидуалните черти на тези хора. Той вижда в техника Уейланд безмилостната твърдост, която се втурва към целта, без да поглежда наляво или надясно.

( „Повратна точка“). Халбе не се стреми да изследва по-задълбочено какви качества трябва да притежава човек, за да играе такава черта на характера *толкова* важна роля. Да вземем друг пример, доста озадачаващо е защо благородната, саможертвоготовна и всеотдайна Олга в „Повратна точка“ се появява с толкова буйни маниери. Със сигурност не ми хрумва да твърдя, че подобни черти на характера са несъвместими. Но трябва да разберем защо са съчетани в един човек. От Халбе не разбирам нищо повече от това, че той харесва едната черта толкова, колкото и другата, и че я намира за привлекателна, когато се сблъсква и с двете заедно. Ефектът от драмата зависи от това дали зрителят чувства, че драматургът е по-висш от него във всеки един момент, или дали сам вярва, че е по-висш от драматурга. Драматургът винаги е по-висш от нас, ако с всяка стъпка, която сюжетът прави напред, си казваме: трябваше да се случи така; просто не бяхме достатъчно умни, за да го знаем предварително. Ние сме по-висши от поета, когато си казваме: не, не може да се стигне до това, това е отвъд сферата на възможното. В този случай чувстваме, че знаем по-добре от поета. А това е лошо за него.

Великият драматург е като откривателя на природните закони. Това, което и двамата ни казват, не сме знаели предварително; но то веднага ни се струва логично, когато го чуем. Това, което лошият драматург ни представя, звучи като речи на някой, който ни разказва за чудеса. Преминаваме от него към следващата точка от дневния ред.

В ранната си творба „Младост“ Халбе се отказва да бъде драматург. Днес той иска да бъде такъв. Преди четири години той просто оставяше силните си страни да блестят; сега той нарушава ефекта им, опитвайки се да постигне това, което не може. Глупавият герой, който тласка сюжета напред, не ни разсейва от въздействащите сцени в енорийския дом; но развитието на сюжета в „Майката Земя“ го прави, което не разбираме, защото е произволно конструирано. Можем да толерираме крещящия абсурд; липсата на съгласуваност, която разваля всичко.



Емерсън казва: „Поетът е отдаден на мислите и законите, които познават своя собствен път, и воден от тях, той се издига от интерес към техния смисъл и значение и от ролята на наблюдател до ролята на творец.“ Халбе играе ролята на творец твърде рано. Той трябва да се задържи по-дълго в ролята на наблюдател. Изглежда му липсва търпение за това. Магията, която поетът упражнява върху нас, се състои във факта, че неговите творения ни въздействат като продуктите на природата, че ние им казваме: има необходимост, има божествена сила. Поетът трябва да ни покаже какво трябва да се случи, защото природата го желае; не обаче това, към което се вкопчва със своите наклонности. Той трябва да позволи да надделее това, което трябва да триумфира чрез естествената си сила; не това, което би искал да види да триумфира. Възхитително е сравнението на Емерсън на поета с мечтателя: „Това ми напомня, че всички ние притежаваме ключ към чудото на поета, че най-глупавият простак има преживявания, които могат да му обяснят Шекспир – а именно, сънищата. В сънищата ние сме свършени поети; ние създаваме героите на драмата, ние им придаваме подходящи форми, лица и дрехи. Те са свършени в своите органи, пози и жестове; освен това, те говорят според собствения си характер, а не нашия – те ни говорят и ние слушаме с удивление какво казват.“ Халбе не позволява на онези от героите си, които притежават черта, която го интересува особено, да говорят според характера си. След това той ги обръща всички, за да можем да видим дали той обожаваше или се отвращава от тази черта. Постоянно виждаме поета на сцената редом с героите.

## «ДАС ЧАПЕРЛ»

Драма в четири действия от Херман Бар

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Както винаги прави, в най-очарователната, очарователна поза, която мога да си представя, Херман Бар каза пред виенския вестник „Die Zeit“ преди няколко седмици: „Тези дни четях една моя стара книга, „Доброто училище“, първия ми роман. Трябваше да направя корекциите за второто издание, което ще излезе през есента, и имах странно преживяване. Наистина ли съм аз? Така ли се чувствах някога, така ли говорих? Не са минали дори осем години, откакто я написах, през зимата на 1989/1990 г., докато пътувах из Испания и Мароко. А аз трябва да съм бил такъв тогава? Толкова различен от днес, неразбираем за себе си след едва осем години? Как е възможно това? Питам се това и не знам съвсем дали трябва да се срамувам от това какъв бях тогава, или тихо да съжалявам, че вече не съм такъв.“ Какъв израз би направил добрият стар Херман Бар, ако искаше да прочете дори по-ранните си книги! Той би трябвало отново да се заеме с книжката, в която „унищожи“ г-н Шефле, бърливия национален икономист, през 1986 г., или с първата си драма, в която „героинята“ изнася безкрайна програмна реч за същността на социалдемократията.

Не, Херман Бар никога не е бил толкова скучен, че да поднася на приятелите си едно и също кредо цяла година. Сигурно е смятал за грех да служи на същия бог днес, както и вчера. Това му се е струвало неучтиво към другите богове, които също са искали техните откровения да бъдат провъзгласявани с огнени езици. Честно казано, вярвам, че Херман Бар е имал твърде много интелект, твърде пъргав ум, за да може да живее дълго с едно убеждение, с един начин на творчество. Друг човек би позволил на идеите от малката книжка на Шафле да се развият в него и вероятно би се превърнал във втори Ласал. Но това не е било подходящо за Бар. Той беше твърде много за това.

Велик бонвиван. Да бъдеш Ласал! Защо? Човек би трябвало да жадува за действие. Но действието изисква време. Човек трябва да има търпение, докато може да го осъществи. Какво се очаква да прави такъв жив ум като Бар по време на дългото чакане? Скучно му е да действа. Той просто иска да се забавлява. Не иска да прави това, което е правил Ласал. Просто иска да види какъв е животът, когато човек живее като Ласал. Тогава ще му е писнало от такъв дух. Бар винаги е правил така. Той опита какъв е животът с натурализма, после опита символизма, а сега е на път да се забавлява, поглъщайки мъдростта на стария Гьоте. През март тази година той пише: „Да ни бъде позволено да служим на Гьоте, ние смятаме за най-висша чест; бихме искали лъч светлина от него да падне върху нас.“

афинитета на Бар към застаряващия Гьоте по следния начин. Преди това той не беше успявал да види нещо присъщо на нещата: вечното, необходимото. Виждал е само случайното, ежедневното, преходното. Затова всичко, което Гьоте е казвал за вечното, нетленното, е оставало за него празна реторика. Един ден разбирането на Бар за това вечно качество го осени. Тогава той го намери и у Гьоте. Едва сега той се научи истински да цени стареца от Ваймар.

Сега обаче всичко му се струваше различно от преди . Някога беше изследвал хората и нещата от всеки ъгъл; беше открил по някоя фина характеристика тук, скрито качество там и не можеше да се насити да описва подобни детайли. Сега той вижда само голямата картина, значимото, вечното, както самият той го нарича. Някога е отдавал цялата си стойност на психологическото, на дисекция на душата. Сега той вярва, че признава, че определени видове конфликти, на взаимоотношения между хората, са необходими, независимо от индивидуалната природа на тези хора. Същото може да се случи с глупака, както и с мъдреца. При Едип няма значение какъв е характерът му, а само това, че взема майка си за жена. „По какво Ромео е толкова различен от Меркуцио или Бенволио? По-страстен ли е, по-благороден ли е,

По-умен ли е ? Не, но той е този, на когото това трябва да се случи с Джулия. Никога няма да разберем повече за него, но не е и нужно.

Ето как се чувства Бар днес. Ето как той интерпретира Гьоте. И от тази гледна точка той твори. Неговата „Чаперл“ разкрива това. Има *един* музикален критик, Алоис Лампл, който говори и действа толкова глупаво, че дори един критик не би трябвало. Има и неговата съпруга, която внезапно стана известна чрез създаването на опера. Когато я видим и я слушаме, тя наистина не е нищо повече от „Чаперл“. Изразът се отнася за човек, който винаги очаква обратното на това, което би трябвало разумно да очаква, който никога не постига и най-малката степен на независимост, защото всичко, което се опитва да направи, се проваля. Известна плахост също е част от това да бъдеш „Чаперл“. Но човек трябва да притежава всички тези качества по един очарователен начин. Разбира се, композиторката Фани Лампл би трябвало да бъде само такава „Чаперл“ в очите на съпруга си. Но когато я слушаме, не можем да си съставим по-добро мнение за нейното душевно състояние от съпруга ѝ.

Но всичко това е напълно без значение според настоящите естетически убеждения на Бар. Дали Фани е глупава или умна, дали държи речи, пълни с остроумие, или е истински „клоун“: нищо от това няма значение. Основното е, че това трябва да ѝ се случи с Алоис. Никога няма да разберем повече за нея, но не е и нужно.

Старият Гьоте е мислил и чувствал някак си различно. Той се е интересувал и от това как Тасо мисли, говори и действа, не само какво му се случва с Леонора. Но Херман Бар не е искал да стане Гьоте, въпреки че е можел. Точно както някога не е искал да стане Ласал, въпреки че е можел. Гьоте е насочил вниманието му към вечното. И сега той живее и оформя това вечно по свой начин. И този начин е интересен. Това, което може да се случи с хората във Виена, Бар изобразява по най-очарователния и остроумен начин в „Чаперл“. Само във Виена може това, което се случва в

„Чаперл“ е на път да започне. Но във Виена нещо подобно е необходимо. Това е част от „вечния“ характер на Виена. Не бива да се мисли, че всички виенчани са толкова глупави, колкото тези на сцената в „Чаперл“. Но случващото се там засяга умните хора също толкова, колкото и глупавите в дунавския град. С умните хора нямаше да е толкова лесно, колкото с глупавите. Затова Бар го направи с глупавите. Това е просто негова виенска черта. Защо да прави нещата по-трудни от необходимото? Винаги не бързай!

Понякога изглежда сякаш Бар се подиграва с виенската култура. Бащата на Лампъл някога е бил почтен пазач. Бар го описва като: „Характерна стара виенска фигура, донякъде като стария Бауернфелд през последните години.“ Няма значение дали това, което се случва, се случва със стария Бауернфелд или с пазач, но това описание на характера е малко твърде виенско. Звучи като описание на виенчанин от местен Берлин.

Много говори за превъзходството на комедията на Бар, че представлението в театър „Лесинг“ не е било провал. Алоис Лампл на Франц Шьонфелд не е бил нито пропит с вечните, нито с времевите аспекти на виенския характер, а Фани на Джени Грос не е била нито „Чаперл“, нито нещо забележително. Адолф Клайн в ролята на стария Лампл е бил наполовина селянин, наполовина портиер. Но както селянинът, така и всеки виенски портиер биха били благодарни за това сходство. Ясно е: Бар е вдъхнал на пиесата си богат виенски дух. Защото берлинската продукция е позволила на този дух да се разсее, доколкото е възможно; но виенската същност е била неразрушима.

Когато забелязал как се е променил през последните осем години, Бар се утешил с думите: „Не, нямаме причина да съжаляваме, че сме станали различни. Но не бива да се срамуваме и от това какви бяхме тогава. Беше хубаво нещо, защото беше необходимо. Първо трябваше да се опитаме да намерим собствения си език; едва тогава можехме да открием вечния смисъл на онзи стар (гьотеански) език. Днес се усмихваме свободно...“

Радвам се, че бяхме твърде нервни тогава.“ Сега остава само едно нещо, което можем да си пожелаем: Бар да не се чувства прекалено удобно нито с типичния виенчанин, нито със стария Гьоте. И двамата са съблазнително самодоволни. Бар не бива да бъде обвързан с фиксирани идеи. Той трябва да живее в състояние на променлива външност. Бар, който остава същият? Не, това е невъзможно!

„НАЙ-ВИСШИЯТ ЗАКОН“ Пиеса в  
четири действия от Т. Шафрански

*Представление в театър „Берлинер“, Берлин*

истински пир за естаблишмънт партиите от всякакъв вид. Това, което той кара хората, появяващи се в тази смесица, да кажат, е нещо, което никой при обстоятелствата, които той си е представял, никога не би казал. Само журналисти с различни убеждения пишат такива неща. Има един глупак, Емил Тредер, който чете „Vorwärts“ всеки ден, а вечер, на публични събрания, крещи радостно придобитата си мъдрост на своите „другари“. Една от неговите „речи“ му коствала прехраната. Той и семейството му са потопени в крайна бедност от „социалдемократическа заблуда“. Неговият съблазнител е някой си Лембке, който под прикритието, че служи на великата кауза на партията, поема по най-егоистичните и долни пътища. Този Лембке е *фигура*, напълно невъзможна в реалния живот. Само най-лошите провинциални парцали на „естаблишмънт партиите“ извикват такива личности. А съпругата на Тредер? Е, тя пише с тона на вестник на домакиня. Нито една пряма дума, нито едно наивно, оригинално чувство не може да се открие в тази „пиеса“. От началото до края човек е отвратен от най-скупния стил на писане на вестник. Междувременно, Бру-

изправя зрителя пред скандални сцени. Г-жа Тредер умира. Лекарят иска бързо да вземе нещо необходимо от аптеката. Тогава дъщерята на Тредер, по която той някога е бил влюбен, се изпречва на пътя му. Тя отхвърлила ухажванията му тогава, защото вече била изминала пътя на всички проститутки. Сега обаче между двамата се заражда дълъг спор. Ужасяващо е да се гледа как този лекар, вместо да вземе рецептата, преразказва стари любовни истории. А краят е напълно непоносим. Един филистерски държавен служител с радост дава дъщеря си за жена на сина на социалиста, въпреки че и бащата, и синът са в затвора. Те са заподозрени в кражба на таен декрет и предаването му на вестник „Vorwärts“. Да, този непоколебим държавен служител прави дори повече. Той обръща социалиста, омекнал от мизерията, в убеждението, че „висшият закон“ не се крие в правенето на планове за утопично бъдеще, а в „работата“. Обръщането се осъществява чрез най-кухите фрази, изричани някога от някой, доволен от живота.

Представлението в берлинския театър не беше впечатляващо от „изкуството“ на автора. Само Мария Поспишил плени публиката с превъплъщението си в фрау Тредер. Тази жена скочи от прозореца, защото съблазнителът на съпруга ѝ, злият Лембке, се беше държал неподходящо с нея. Тя умира от нараняванията, които е получила. Дългото, твърде дълго умиране се разгръща пред очите ни. И Мария Поспишил умира с артистичност, която пронизва до мозъка на костите. Човек седи там, парализиран от ужас. Убеден съм, че много жени, които са били в театъра, не са спали и миг през цялата следваща нощ. Мария Поспишил притежава възхитително майсторство на грандиозните трагични тонове. Тази сцена на смъртта беше изпълнена с „истина“ за живота и същевременно с най-фина художествена стилизация.

«WAIDWUND» Пиеса в три  
действия от Рихард Сковронек

*Представление в Кралския театър, Берлин*

, че невероятно лошата пиеса „Единствената“, на която се насладихме в Шаушпилхаус миналата седмица, може да бъде последвана тази седмица от също толкова лоша. Измислени герои живеят в невъзможни обстоятелства и това, което им се случва, не се поддава на описание. Човек би трябвало да е напълно неспособен да възприеме каквато и да е човешка индивидуалност, за да намери каквото и да е удоволствие в тези кукли. Всичко е измислено, всичко е сглобено на бюро. Абсолютно невъзможно е да се разкаже сюжетът. Защото чистата абсурдност не може да се обобщи в няколко изречения, въпреки че може да се предаде в триактна драма. Всеки, който иска да я изрази с думи, би трябвало да ѝ наложи смисъл . Да се говори рационално за нея би означавало да я фалшифицира. Човек напускаше театъра с чувство, сравнимо само с физическото усещане за разстроен стомах. Докато присъствах на това представление, се примирих с „Пепеляна сряда“, която гледах преди няколко дни в Новия театър. Това е див фарс, но неизискващ. Той иска да бъде нищо повече от смесица от страхотни шеги, от онези, на които се смееш, ако не си филистер на идеализма, винаги бърз да се позовава на естетика . Разбира се, след като се смееш, се чувстваш дяволски глупав. Но въпреки това си се смял. А със Сковронек не можеш нито да се смееш, нито да плачеш. Но не, смееш се! Смееш се, когато поетът изпълнява своите сълзливи шеги. Тогава изкуството му наистина става „нелепо“.



## „ПО-СИЛНИЯТ“

Пиеса от Карлот Готфрид Ройлинг ,

*изпълнена в театър „Шилер“, Берлин*

Ако срещна пастор Йоханес Кюстер, чиято съдба Карлот Готфрид Ройлинг драматизира, в реалния живот, не бих търсил компанията му. Той би бил безразличен към мен. Той е слабак, човек, който иска, но не може да го пожелае. Той позволява всичко да му се случва. В младостта си се сгоди за Софи Валц. Момичето му осигури средства за учене. Нейните влиятелни, благочестиви роднини му осигуриха енория. Той се интересува от естествени науки. Занимава се с природни обекти. Ройлинг иска да ни накара да повярваме, че е нещастен като пастор. Но ние не му вярваме. Интересът му към знанието не е достатъчно силен. Ако беше учил естествени науки, щеше да иска нещо различно. Няма желязо в кръвта си. Би искал да прекъсне връзката си с годеницата си, която вече не намира за привлекателна след много години годеж. Защото обича братовчедка си, умната Фрида Бюглер, която го разбира. Тя говори толкова умно и е толкова добре възпитана, че е почти отблъскваща. Софи настоятелно му напомня за дълга, който ѝ дължи. Тя му дала парите за образованието му, защото искала да се омъжи за него. Тя му дала да разбере колко не е мъжествено да ѝ обърне гръб, защото любовта му принадлежи на друг. Той послушно се подчинява. Дългът е по-силен. Той триумфира. Той се отказва от добрата, умна Фрида и ще сключи *принудителен* брак със Софи. Но той си отмъщава. Той си отмъщава, както правят учениците. Той придружава тялото на самоубийца до гроба ѝ, въпреки че това противоречи на чувствата на булката му и нейните роднини. Само почакай, ще ти кажа някои хубави неща. Ще направя каквото те дразни. Защо от всички хора искаше да се ожени за мен?

, че една жена жертва много, за да помогне на любимия си, и че неговата любов се свива от липса на желание за жертва.

Че тази жена, в момента, в който види, че привързаността на любимия ѝ към нея е избледняла, *би го принудила да се ожени за нея*, смятам за глупост. Изправена пред такива факти, в жената се пробужда гордост. Тя си казва: не, без твоята привързаност няма да те притежавам. Ако една жена се държи различно, това не е наша работа. В действителност това поражда отвращение; и ние го отхвърляме, когато се появява в литературата.

Знам какво ще кажат учените и неучените естетисти на нашето време. Чистото изкуство, според тях, не бива да се занимава с това дали дадена личност или събитие ни симпатизира или не. То трябва да изобразява това, което се случва, а не това, което бихме искали да видим да се случи. Но такъв *поглед* върху изкуството е женствен, женски. Чистото изкуство е женствено. И ако не е оплодено от мироглед, от емоционалния живот, който мрази и обича, тогава то се превръща в стара мома. Изкуството на Карло Готфрид Ройлинг е стара мома. В творчеството на този поет няма мъжка черта. Би било мъжествено, ако беше позволил на Йоханес Кюстер да реши да изостави Софи. Всички предразсъдъци не би трябвало да го засягат. Неговото отричане е женствено; силното отстояване на волята му, предаността му към страстта му, към целите му, би било мъжествено. Това няма нищо общо с чистото изкуство, но чистото изкуство не прави това. Едно произведение на изкуството не бива да остава незасегнато от нашите симпатии и антипатии. Защо трябва да се подлагаме на нещо в театъра, което в живота ни е безинтересно?

Но дълбоко в себе си, тези поети от типа на Ройлинг са просто благочестиви християни и филистери. Безмилостната амбиция и силната воля не са им по вкуса. Подчинението на дълга е по-важно за тях от отстояването на собствената им личност. Отричането е техният девиз. Те виждат благочестие в послушанието. А благочестието е това, което *желаят*. Благочестието е добро за тях; те наричат позволяването на собствената им личност да надделее зло, осъдително. И се прекръстват пред думата „егоизъм“. Каква е ползата, че Ройлинг е истински поет? Че

той

истинска артистична амбиция, когато неговият поглед върху живота ни е отвратителен? Когато постоянно чувстваме, че всичко в неговата драма е трябвало да се развие различно? Слабият, безразличен мироглед е отразен в драмата „Посилният“. На поета му липсва смелостта да действа, да се стреми към собствените си цели. Следователно, на неговия герой също му липсва. И където Ройлинг изобразява енергия, както в Софи, той я изобразява неправилно. Той я кара да иска обратното на това, което би диктувала здрава психологическа перспектива. Тази драма е пиеса от филистер и за филистер. Всеки, който не е филистер, ще я намери за скучна.

«АГНЕС ЙОРДАН» Пиеса в пет  
действия от Георг Хиршфелд

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Художникът представя нещата и събитията такива, каквито му се струват през темперамента му. Спомних си за тази идея на Зола, докато се прибирах след представлението на новата драма на Георг Хиршфелд „Агнес Йордан“. Хиршфелд се стреми да изобрази съдбата на няколко души в пет сцени. Чувствителната, интелектуално любознателна Агнес Зомер е била експертно възпитавана от чичо си, идеалистичния Адолф Кребс, с произведенията на класиците и внимателно отглеждана с мъдри учения. Този чичо е бил предопределен за по-големи неща. Той е искал да бъде музикант. Обстоятелствата са го направили търговец. Той страда от пропилян живот. Всяка стъпка, която прави, го отвежда назад, вместо напред. Поетът уместно го кръщава Кребс (Рак). Той също така няма късмет с образователните си експерименти. Тя се влюбва,

Въпреки образованието си, тя е неразделна от грубия Густав Йордан, който чете само мръсни романи и „Vossische Zeitung“. Георг Хиршфелд изобразява как тези двама души живеят заедно през 1865 г., годината на брака им, как се развиват отношенията им през 1873, 1882 г. и накрая 1896 г. Той не е избрал произволно тези четири години, разделени една от друга, от период от 31 години. Защото през първата година научаваме как един безмилостен егоист е, по свой начин, нежен с жената, която е спечелил. 1873 г. му дава възможност да разгърне пълната си бруталност. Добродушният чичо Кребс е изправен пред фалит и иска обратно парите, които е дал назаем на почтения си племенник, за да създаде почтен живот. Затова е подложен на най-изящните жестокости от племенника. До 1882 г. брачните отношения между Агнес и Густав Йордан се влошават до такава степен, че чувствителната жена бяга от съпруга си и може да бъде убедена да се върне в дома му само защото най-големият им син е тежко болен и се нуждае от майка си. През 1896 г. жената, наранена от три десетилетия, изпитва радостта от това, че синът ѝ се обвързва с дъщерята на приятелката си. Според мен обаче Хиршфелд би могъл да избере всяка друга година от гореспоменатия период и да представи съдбата на семейната си двойка в този срок. Защото след конфликта, представен в първо действие, споменатите събития ни интересуват твърде малко. Ставаме все по-уморени и в крайна сметка вече не искаме да следим. Чувствата ми не изискват сюжет, богат на подробности; но те изискват задоволяване на нужда, която самият поет е събудил. Ако задам въпрос на някого, чиято реч е развълнувала в мен, искам ясен отговор, който се отнася единствено до темата на моя въпрос. Ако след това ми отговорят с всякакви неща, които нямат много общо с въпроса ми, ставам нетърпелив. И Хиршфелд повдига въпрос в мен. След първо действие искам да знам как трябва да се развият отношенията между двамата души, чиито характери е намекнал. Не научавам нищо за това, освен че Густав Йордан

Той се отнася жестоко с жена си и флиртува с всяка прислужница, която идва в къщата. В пето действие очаквам развързка. Трябва да се случи нещо, което би могло да даде достатъчен отговор на въпроса. Вместо това хората говорят за новата ера, новите хора и новото изкуство. Познавам малко драми, чийто пети акт е толкова излишен, колкото този на „Агнес Джордан“. Агнес е трябвало да търпи бруталните инстинкти на съпруга си в продължение на 31 години; тя ще продължи да го прави. Всичко, което чичо Адолф е засадил в душата ѝ, постепенно е увяхнало; смъртта ѝ ще означава малко. Защото тя вече умира от 31 години. Разликата между пълното унищожение и живота, който води през 1897 г., е най-малката, която можем да си представим. Начинът, по който тя бавно умира, е толкова обезпокоителен, колкото когато пламък бавно угасва, защото няма повече масло. По-скоро бихме угасили такъв пламък, отколкото да го гледаме как угасва толкова бавно.

Такъв бавен упадък може често да се случва в живота. И за един проникателен наблюдател, детайлите на такъв упадък със сигурност ще бъдат привлекателни обекти на наблюдение. Хиршфелд е такъв проникателен наблюдател. Но той е просто наблюдател. Той няма желание да насилва нещата. Когато види събитие, той го приема и го представя такова, каквото е. И му се струва грях да пропусне всеки безразличен детайл, който му се изправя. Ето защо той не е драматург. Такъв драматург поема житейски конфликт и го развива според темперамента си, според личните му склонности. Той борава произволно със събитието. Той показва как си представя връзката между събитията. Той има малко уважение към общата реалност. Драматург би поставил Густав и Агнес в ситуации, в които противоположните им характери се сблъскват яростно. Към това би го накарал темпераментът му. Тъй като това е моето мнение, гореспоменатата идея на Зола ми дойде на ум след представлението на „Агнес Жордан“. Хиршфелд не представя нещата такива, каквито изглеждат, когато са повлияни от темперамент, а такива, каквито изглеждат, когато са повлияни от пълен...

Темпераментът е очевиден. Този поет е гладко огледало, отразяващо всичко, поставено пред повърхността му, без промяна. Образите, които създава, са чисти и ясни, но им липсва всякакъв чар на личността. Събитията в семейство Йордан са изобразени сякаш чрез изкуствен апарат. Хиршфелд предоставя документи за културния историк, но не и произведение на изкуството. Той се интересува от верността на наблюдаваното, но не и от художествения израз. Мога да си представя, че при определени обстоятелства подобно вярно изобразяване би могло да ми се хареса и на мен. Но в първия акт на произведението на Хиршфелд се правят всички приготовления за драма, от която след това не виждаме нищо. Поетът ни дължи тази драма. Водата със сигурност е добра напитка, но ако някой ни покани на бутилка хубаво вино и след това ни сервира вода, нека види как ще се справи с нас. Няма да толерираме подобно отношение.

Нямам намерение да допринасям за вековния и винаги присъстващ академичен спор за идеализъм и натурализъм. Но трябва да кажа: Считам за обида към мен като зрител, когато някой очаква да наблюдавам чиста, неподправена природна истина във всичките ѝ детайли между трите изкуствени стени на сцената. В сценичното пространство пред мен са изкуствени условия. Животът в неговата цялост не може да се съдържа там. Ако въпреки това илюзията за живот трябва да възникне пред мен, тогава това, което липсва, трябва да бъде осигурено от личност, драматургът, създаден от самия него. Марионетките са безжизнени. Все още се наслаждавам да ги гледам как се представят, ако кукловодът има добри идеи. Това, което умът на драматурга оформя, искам да чуя от сцената. С мен трябва да говори личност, а не безтемпераментен наблюдател на живота, на когото нещата не казват нищо особено, което би могъл да ми разкрие в произведението си.

Много по-интересни за мен от драмата на Хиршфелд бяха актьорите, които я изиграха. Представлението е художествено постижение от най-висок ранг. Емануел Райхер веднъж отбеляза за Хер-

Ман Бар пише: „Вече не искаме да играем драматични сцени, а по-скоро цели герои, с целия конгломерат от първични, второстепенни и второстепенни черти, които се прилепват към тях... искаме да бъдем нищо друго освен човешки същества, които чрез простия, естествен звук на човешкия език предават чувствата на героите, които изобразяват, напълно безразлични към това дали гласът е красив и резонансен, дали жестът е грациозен, дали това или онова се вписва в тази или онази категория, а по-скоро дали е съвместимо с простотата на природата и дали показва на зрителя образа на цялостно човешко същество.“ Това, което той изисква от себе си с тези думи: в превъплъщението си в Густав Йордан той го изпълнява с всяка дума, всеки поглед, всеки израз, всяко движение. Всички първични, второстепенни и второстепенни черти на грубия, егоистичен, филистерски човек бяха изразени. Всичко е убедително. С всеки детайл човек има усещането, че от всички възможни начини да се изразят чертите на характера на Йордан, този, който Емануел Райхер е открил, е най-добрият. И актьорът улавя и изобразява същността на тази личност по такъв начин, че не възниква дори и най-малкият намек, че би могла да бъде по-различна. Редом с Райхер е Агнес Сорма, която изобразява всички качества на Агнес Йордан със стилна, поетична истина и голямо артистичност, от нейната любяща преданост към висшите ценности на интелектуалния живот и вътрешната ѝ, изтънчена благодарност към чичо Адолф, облагородена от най-деликатна наивност, до благородното ѝ и гордо отношение към съпруга ѝ и трогателното ѝ примирение със съдбата ѝ. Играта на Херман Мюлер не достига до тези двама актьори, представяйки чичо Кребс твърде едностранчиво като хленчещ човек, смазан от съдбата си. Ако тази личност иска да бъде убедителна, тогава – поне фино – нотка на активен идеализъм трябва да се смеси с нейното същество. Човек трябва да види, че той има съчувствена цел, докато се движи напред: тогава човек може да скърби с него за незаслужения му неуспех.



„Приатели на  
младостта“ Комедия в четири действия от  
Лудвиг Фулда

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Малкото съскане, което се разнасяше през публиката след всяко представление на пиесата на Фулда „Млади приятели“ в събота, ми се струва, че заема позиция на преценка, която критик на толкова забавно и очарователно произведение не бива да възприема. Нищо не прави един критик по-досаден, излишен и нелеп от прилагането на стандарти, които са изключени от естеството на произведението и от намеренията на автора. Разбира се, има гледна точка, от която човек може да предложи опозиционна критика на характеризирането и развитието на сюжета в „Млади приятели“. Вярвам обаче, че най-доброто опровержение на подобна критика е фактът, че ако критикът, безпристрастен и наивен, се отдаде на удоволствието, той ще се усмихва и смее от сърце на тези „Млади приятели“ в продължение на два часа и че противоречията, в които те се заплитат чрез сблъсъка на своите възгледи и реалния си живот, са напълно естествени и изобразени от автора по остроумен начин.

Четирима приятели остават верни един на друг и живеят живота си както си поискат. Трима от тях се сгодяват още в първото действие. Те вярват, че жените им ще се хвърлят в прегръдките си, точно както мъжете са правили като ергени. Вместо това, съпругите се карат при първата възможност, която ги събира, и си казват най-гадните неща един за друг. Приятелите скоро осъзнават, че трябва да продължат веселия си живот без съпругите си. Това изглежда доста лесно, тъй като четвъртият приятел се държи в продължение на три действия като твърд противник на брака. Защо тримата приятели да не се срещат два пъти седмично в неговия „ергенски апартамент“ за уютни събирания без съпругите си? Тримата женени мъже вече са

постигнали споразумение, когато четвъртият ги изненадва с  
не-

Той реши да се ожени за своята стенографка. И тъй като очевидно беше имал по-голям късмет от тримата си спътници, той изобщо не беше *склонен да* ... да предостави на онези другари, благословени от съдбата с проблемни съпрузи, среща, чрез която те могат щастливо да се връщат в ергенските си дни отново и отново.

игриво съпоставя контрастни елементи. Той не използва ситуационен хумор, за да създава заплитания и решения. Всичко произтича от самите герои с известна неизбежност. Тази неизбежност обаче не е извлечена от най-дълбоките психологически дълбини на техните души, но ми се струва, че Фулда е напълно прав в своя лекомислен подход към хората и нещата. В реалния живот ние не се интересуваме повече от хора като тези в пиесата на Фулда, отколкото от това, което ни представя авторът. Фулда ни казва точно толкова за тях, колкото искаме да знаем. По-задълбоченото изследване на героите и техните заплитания би създавало, според мен, впечатление за тежест. Смятам този остроумен, лекомислен начин на игра с героите и сюжета за забележително качество на автора на „Млади приятели“.

Вярвам обаче, че само такова отлично представление, каквото беше представено от Дойчес театър в събота, би могло да придаде на пиесата ефекта, който описах. Четиримата приятели от детството откриха в лицето на господата Нисен, Ритнер, Зауер и Тилшер четирима актьори, които великолепно предадоха намеренията *на* автора. А жените-проблемнички бяха добре характеризирани от г-жа Тренер, г-жа Шнайдер и г-жа Еберти. Ако г-жа Леман беше успяла да изобрази стенографката толкова очарователно, че човек би могъл по-лесно да повярва в обръщането на съпруга ѝ Мартенс във вярата, нямаше да има абсолютно нищо, за което да се възрази в представлението.

## „НОВАТА ЖЕНА“

Комедия в четири действия от Рудолф Щрац

*Представление в Кралския театър, Берлин*

В пиесата си Ерна Текстор се представя като „новата жена“, гръцки и латински изречения се леят от устните ѝ, а за да учи химия, търговско право и борсово право, тя отива в малък университетски град в Южна Германия. Наследила е фабрика за анилинов продукт от баща си и иска не само да наблюдава работещите там химици, но и да разбира и събира приходите, които ѝ се стичат от производството на анилинов продукт. Тя защитава равенството между мъжете и жените с проникателност и почти женствено красноречие. Тя изисква прием в лекционните зали от преподавателски състав, състоящ се от педантични, тесногръди професори-комици, и е недоволна, че най-младият, най-елегантният професор, който дори се появява в униформа на лейтенант, е най-яръстият противник на приемането ѝ в университет. Тя е сгодена от баща си, който, разбира се, е починал в началото на пиесата, за скучен мъж на име Матиас Лайневебер, който, за да бъдем достатъчно несимпатични, не ни е работа. Защото знаем, още с първите думи, че до края на пиесата Ерна вече няма да е „новата жена“, а ще попадне в обятията на професора в офицерска униформа, който ѝ забранява да влезе в университета, като негова булка. Рудолф Щрац, разбира се, не може да ни каже това веднага щом завесата се вдигне. В противен случай това не би било комедия. Но той трябва да го намекне. Драматичната техника го изисква. Това, че прозираме тези намеци от самото начало, вероятно се дължи на нашата наивност. Толкова сме склонни да предполагаме, че комедиите завършват със сватба. Защо точно Рудолф Щрац трябва да се отклонява от тази комедийна традиция? Между събитията, които съставляват основния сюжет, студентите пият бира, пеят песни, ходят в залата за фехтовка и пропускат лекции. В немските комедии...

, играят игри, пият, бягат от часовете и се тъпчат дори повече, отколкото всъщност правят. Това прави този проклет идеализъм в изкуството, опитвайки се да изобрази всичко в идеална светлина. Докато Ерна Текстор не запълва времето с умни речи, а студентите не го изпълват с бира, съпругите на професорите бръщолевят глупости. Един високообразован, виден частен учен пие толкова много вино, че бърка палтото с човек, а жена му крие ботушите му, за да не може да отиде в кръчмата. Междувременно млада дама с момичешки обноски, която е зъболекар по професия, изнася лекции на един мързеливец за идеалите на живота и полезността на труда.

Отлични актьори се представят в тази „комедия“. Госпожица Попе прави невъзможната роля на Ерна почти правдоподобна; г-н Кеслер играе перфектно професора в офицерската си униформа. Г-н Волмер *изобразява* личния учен и пияница с такова артистичност, че забравяме образа, създаден от Щрац, а изпълнението на г-жа Конрад като зъболекар не може да бъде достатъчно похвалено. „Комедията“ е достатъчна, за да ви накара да избягате, но заради превъзходната актьорска игра, щом веднъж сте погълнати, трябва да я гледате докрай.

«НА ЛЕЧЕНИЕ» Комедия в три  
действия от Макс Драйер

*Представление в театър „Берлинер“, Берлин*

Главната героиня в тази комедия е модна дама. Тя не се влюбва в шапки с плюшени птици. Това би било твърде старомодно за нея. Истински модерно покривало за глава за една жена е шапката, която тя носи с истинско женско кокетство. Достоинството, което тази шапка ѝ придава, ѝ дава силата да се противопостави на почтените съпруги на един малък град.

В малко градче на Балтийско море, където хората все още не са възприели най-новите модни тенденции, тя изрича всякакви остроумни неща за човешките предразсъдъци по време на кафе-кляч, на който ги кани. Дава ѝ се и силата да прекъсне контактите си с годеника си, защото, макар че на него не му пука дали жена му носи лекарска шапка или шапка с плюшени птици, той отказва да ѝ позволи да ходи от къща на къща и да се отнася с хората като акушерка. Тя обаче е решена да избави добрите селски хора от всички възможни злини. Те няма да го търпят. Отнасят се с младата лекарка като с неморална личност. Хазяйката дори иска да я изгони от къщата. Млад гинеколог намира идеалното решение. Той няма практика, защото уважаваните провинциалистки не искат неомъжена гинеколог; тя няма практика, защото ѝ липсва мъжка защита. Най-простото решение би било двамата да се оженят. И така го правят. Но само за показ. По някаква мистериозна причина всяка чувствена връзка между двамата засега е изключена. Всеки от тях има спалня за себе си. Всичко е строго платонично. Само един възрастен чичо, който се появява на сцената при всяка възможна възможност, говори за бъдещи деца, а възрастните лели на лекаря, както и възрастна годеница, правят всякакви мистериозни намеци за сексуалния им живот.

Но накрая всичко ще се нареди добре. Тъй като старите лели и стари моми вярват, че двамата са наистина женени, те се стичат при тях и търсят медицинско лечение. Тъй като младият лекар, въпреки платоничното поведение на жена си, знае, че нещата трябва да следват естествения си ход, той кара жена си да чака. Той я „лекува“, за да може тя да се обърне от платонизма си към здравословна чувственост. Той постига целта си: естествените женски инстинкти надделяват. О, моя Лора Мархолм! В крайна сметка беше права. Винаги си го казвала: мъжът е същността на жената.

Нямам много какво да кажа за тази комедия. Беше ми ужасно скучно. Психологически невъзможните аспекти на героите бяха ужасяващи за мен. Но има и хора...

Тези, които се смееха на контрастите, постигнати за сметка на цялата здрава психология. Може би те са прави, а аз греша. Каква е ползата от придобиването на тази малка психологическа наблюдателност? Тя само разваля вкуса на човек за лоши пиеси.

Актьорската игра беше превъзходна . Г-жа Огюст Праш-Гревенберг изигра кокетната модна икона с докторска шапка по възхитителен начин, а г-н Зомерсторф беше брилянтен в пресъздаването на трудната му практика. Той е научил всички трикове, за да освободи хората от злините на платонизма. Г-н Формс беше възхитителен в ролята на комичния чичо. Дори по-малките роли бяха изпълнени от отлични актьори.

#### «Братя Веренпфениг»

Фарс в четири действия от Бено Якобсон.

Музика от Густав Стефенс.

*Представление в театър „Гьоте“, Берлин*

На 20 ноември имах избор между това да отида в Residenztheater, за да гледам пиесата на Ровета „Дорина“, или да се насладя на „Братя Веренпфениг“ в театър „Гьоте“. Като член на Германското общество на Гьоте и бивш служител на архива на Гьоте във Ваймар, естествено реших да отида в театър „Гьоте“. Един добър, безгрижен фарс винаги е добре дошъл; а театър „Гьоте“, мислех си, ще предложи само най-доброто в жанра. Но точно тук си навлечех неприятности – това предубеждение срещу името Гьоте доведе до една мъчително скучна вечер. „Идеята“ за „Братя Веренпфениг“ беше поносима. Единият скъперник, който носи старомодни дрехи и пие само пшенична бира, и другият, който плува в шампанско и иначе е весел, съвременен бонвиван, изобщо не са лоши контрастни персонажи.

Че две толкова различни личности се сблъскват толкова остро, е разбираемо за мен. Но изтърканите шеги, които се появяват в тази рамка, безсмислените алюзии към всякакви съвременни въпроси, са досадни, дори приспивни, поради своята блудкавост. А краят е най-невероятното нещо, което съм виждал в театъра. По-големият брат се е заклел във вражда с по-малкия, защото последният го е нарекъл прост търговец. Затова по-големият брат казва: простият търговец никога повече няма да ти каже дума. Но братята трябва да се помирят. И така: по-големият брат става таен съветник. Сега той вече не е прост търговец. Не е против клетвата му, ако говори отново с брат си. Все още има шега.

„KÄTHCHEN VON HEILBRONN“ Пиеса в пет  
действия от Хайнрих фон Клайст

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Две основни черти са *обединени* в природата на Клайст . Чувството му за величие и могъщество е съчетано с неговата преданост към мистериозното, към тъмните и неразбираеми сили в човешкия живот. Тези две посоки на творчеството му си взаимодействат в прекрасна художествена хармония в историческата му рицарска драма „Das Kathchen von Heilbronn“ (Малката Кат от Хайлброн). Граф Ветер фон Щрал е истински рицарска фигура, а емоционалният му живот е богат като този на мистичен мечтател. Катхен фон Хайлброн е доблестно, добродетелно момиче, а веригите, които я обвързват с графа, са обвити в мистерия. Естественото и свръхестественото работят заедно в драмата по начин, по който само поет може да ги съчетае, който със смели наблюдателни способности прозира в естествената реалност и същевременно здраво схваща божественото.



Той вярва, че този естествен начин на съществуване е само една част от света.

Способността на Клайст да изобразява сложни характери е безгранична. Малко литературни фигури стоят пред нас толкова реалистично, колкото бащата на Кетхен, Теобалд Фридеборн. Необходима е *неизмерима* поетична сила, за да се изобрази човек, в чиято грешка се крие такова величие. Този Теобалд Фридеборн би могъл да изрече най-баналните и глупави неща: ние бихме били пленени от тях като от най-висши истини.

Превъплъщението на Фридеборн от Емануел Райхер е перфектно до най-малкия детайл . Седях там с дълбоко удовлетворение, следейки с възхищение и вълнение психологическата дълбочина, която Райхер разкрива в превъплъщението си на оръжаря от Хайлброн. Тази роля на Райхер е едно от онези актьорски изпълнения, които човек никога не забравя, щом ги види веднъж.

И Агнес Сорма като Кетхен! Не мога да си представя очарователна хармония между проста, непретенциозна, буржоазна природа и мечтателно, неземно същество. Чувала съм, че има хора, които не са усетили това. Но те имат предварително заложена представа за това какво би трябвало да бъде подобно нещо. Агнес Сорма има *най* - истинското усещане за това какво е.

За съжаление, нищо на света не е перфектно. И може би затова граф Ветер фон Щрал беше толкова неадекватно представен от Херман Лефлер. За мен беше непоносимо да видя това оскъдно артистично майсторство редом с перфектната работа на Агнес Сорма и Емануел Райхер. При Агнес Сорма всичко изглежда естествено; при Херман Лефлер всичко изглежда изкуствено. Нищо не изтича естествено от устните му; всичко е принудено. Въпреки това, трябва да се каже, че Ото Брам заслужава голяма заслуга за това, че с това изпълнение върна в живата ни памет нашия велик Хайнрих фон Клайст.

## «ДОРИНА»

Табло с обноси в три действия от Джероламо  
Ровета. Превод на немски от Ото  
Айзеншиц.

*Представление в театър „Резиденц“, Берлин*

Ако смятах, че един критик трябва да се срамува, когато се отдаде на малко ентузиазъм, щях да се изчервя яркочервено от това, което току-що написах за „Das Käthchen von Heilbronn“. Но изобщо не се срамувам. Веднага ще се стегна и ще бъда напълно разумен. Споменът за „Дорина“ на Ровета ме връща в съзнание. Няма нищо в нея, което да дава повод за такъв ентузиазъм. Барон Ники е, преди всичко, незряло, страстно момче, пълен идиот. Той се влюбва в Дорина, която отглежда внучката на майка му в дома си. Майката изхвърля добрата Дорина. Сега тя става певица. Попада в лапите на измамна двойка: маестро Константини, който я учи да пее, и неговата почтена съпруга. Тези развратни хора искат да експлоатират добрата Дорина по всякакъв възможен начин. Но Дорина е морална, а Константини са неморални. Затова Дорина е тъжна, постоянно плаче и хленчи. Ники, която някога я е обичала, също се появява отново. Сега обаче той е блазиран бонвиван, който е захвърлил детинството си в Париж и Монте Карло. Сега той вижда Дорина като своята „скъпа мъничка“ и ѝ изпраща пари, за да може да изплати дълговете си. Дорина е нещастна, че страстният млад мъж се е превърнал в блазиран мошеник. Тя плаче, плаче и иска да си тръгне, да си тръгне. Тогава завесата пада. Когато тя се вдига отново, Дорина е известна певица, брилянтна Кармен, и позволява да бъде ухажвана от всякакви хора, дори да бъде държана от херцог. Ники се е променил не по-малко. Той отново е станал „дълбок“. Той отново обича Дорина, както някога е обичал себе си.

Той иска да се ожени за нея. Тя е станала някак помъдряла. Кара го да чака малко. Но после все пак се омъжва за него.

Защо се подигравам? Пиесата изобщо не е незначителна. В нея има истинска психология. Всичко, което се случва, е интересно. Но не. Не всичко. Това, което се случва по време на откритата сцена, е скучно. Но в интерлюдите се крият важни моменти на развитие. Там се случват най-важните неща, които един поет трябва да изобрази. Но един поет трябва да се погрижи и за сетивата на публиката. Във фойето, докато пиат бира и дъвчат сандвич с шунка, хората могат да си представят най-доброто.

### «ВАНИНА ВАНИНИ»

Трагедия от Пол Хейзе

*Представление в театър „Шилер“, Берлин*

Наскоро гледахме драма от Пол Хейзе в театър „Шилер“. Всички изглеждат недоволни от нея. Бях запленил от началото до края. „Ванина Ванини“ е за мен благородно художествено постижение. Един фин, стилистично силен и изискан поет е създал това произведение.

### « ЧЕРВЕЙ НА СЪВЕСТАТА »

Селска комедия от Лудвиг Анценгрубер

*Представление в Кралския театър, Берлин*

Гледах „G'wissenswurm“ на Анценгрубер в Кралския театър на 27 ноември. Представлението беше съвършено артистично постижение. Ще обсъдя тези две представления по-подробно в следващия брой. [Не е публикувано.]

„МОМИЧЕСКА МЕЧТА“ Комедия в три  
действия от Макс Бърнстейн

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Изтънчен ум с честни артистични стремежи е вдъхнал нов живот на деликатната комедийна идея на Морето, съвременник на Калдерон. Момичето, предопределено да управлява народ, което желае да установи царство на добродетелта на мястото на царството на злите страсти, е централната фигура в пиесата на Морето „Дона Диана“. Подобно момиче е сюжетът на „Mädchenraum“ (Момическа мечта) на Макс Бернщайн. И в двете пиеси естествените импулси в душата на момичето триумфират над погрешните представи за добродетелта, възприемани като студенина към любовните страсти, подхранвани от фалшиво възпитание. Момичето желае да остане девствено; но в крайна сметка тя пламенно плава в морето на любовта. С всички инструменти на изтънчен драматичен техник, Морето разкрива проблема си и го развива с непреодолима необходимост и с всички обрати, присъщи на природата, когато тя създава и отглежда едно от своите създания. С прозрачната яснота на ясновидец, може би дори прекалено ясновидец, психолог, Макс Бернщайн интелигентно изгражда своята драма. За него *въображението* винаги изостава с няколко крачки зад разума. Бърнстейн познава всеки детайл от душата на момичето. Той е психолог. Но не напълно безпристрастният наблюдател на индивида, който се противопоставя на всяка обща формула, а по-скоро догматикът, който е формирал определени общи понятия и им придава форма. Това, което Бърнстейн влага в своята „Леонор Арагонска“, са абстрактни, общи мисли за сърцето на момичето. Човек има пред себе си общо понятие, а не жива индивидуалност. Човек не разбира защо този конкретен случай трябва да е такъв, какъвто е. По време на представлението не можех да се отърва от чувството, че никаква непреодолима необходимост не управлява всички тези събития. Всичко е произволно. И стиховете също са

произволни. Можех...

Никъде не чувстваш, че стихът е естественият начин, по който поетът трябва да се изрази.

Това, което липсва на поета в изкуството на индивидуализацията, главните актьори в постановката на Дойчес театър компенсират с лихва. Агнес Сорма вдъхва живот на абстрактната идея за принцесата на Арагон толкова съвършено, че наистина вярваме, че сме свидетели на истинско, индивидуално същество. А Йозеф Кайнц поднася стиховете на Бернщайн по такъв начин, че забравяме за тяхната изкуственост. Превъплъщението на Гуидо Тилшер в ролята на водещия на церемониите е малък шедьовър на актьорската игра.

„Необвързани хора“ – комедия на  
обноските в три действия от Феликс  
Дьорман

*Представление на Берлинското драматично дружество*

Преди осем години, докато се разхождах по улиците на Виена с Феликс Дьорман, имах чувството: почти няма никой друг, освен този пресметлив ексцентрик, който да използва толкова силен талант, за да заблуждава света. Човекът може да прави каквото си поиска. И никога не иска да бъде естествен. Публиката, както казват във Виена, изобщо не го интересува. Ако случайно намери публика, която иска да види изобразени застояли, презрели емоции, тогава пише застояли, презрели емоции. Той е суетен и иска да му се възхищават. Трябва да пише пиеси, си мислех още тогава. „Призивът за действие“ го гъделичка. И никой, който познава добре Дьорман, не се съмнява, че той може да пише и добри пиеси, когато поиска. Сега е писал пиеси. Днес дори Берлинското драматично дружество е играло една. Нещата, които Дьорман описва, са доста интересни за някой, който иска да изобрази обичаите на съвременните виенски

дегенеративни семейства. Но Дьорман е направил нещо добро от тези неща.

Представлението показва, че Берлинското драматично дружество разполага с способни ръководители. Да се надяваме, че тази зима то ще ни предложи още драматични произведения, които заслужават вниманието му, а не просто да бъдат забранени от полицията в театрите.

«БАРБАРА ХОЛЦЕР» Пиеса в три  
действия от Клара Вибиг

*Изпълнение на Neue Freie Volksbühne, Берлин*

„Новата свободна народна бърлога“ . Това е начинание, което трябва да носи радост. Там се крие истинско, необуздало удоволствие. Всеки, който търси обективна критика, всъщност не принадлежи там. Би било несправедливо обаче да се заглушат критиците, когато става въпрос за „Барбара Холцер“ на Клара Вибиг. Пиесата е изпълнена с драматичен живот от началото до края. Силните персонажи и абсолютно необходимото развитие на сюжета многократно ми напомняха за Анценгрубер. Макар че Клара Вибиг не вижда нещата от дълбините на народната душа, както Анценгрубер, тя здраво улавя това, което вижда. Тя вижда предразсъдъците на образованата дама; но тя изобразява това, което наблюдава, вярно и ясно, така че да открием оригиналната естественост в нейната пиеса.

«БАРТЕЛ ТУРАСЕР» Драма в  
три действия от Филип Лангман

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Преди няколко седмици единствените хора, които критикуваха Филип Лангман, бяха служители на застрахователна компания за злополуки в Бърно. Те проверяваха дали той разбира как правилно да събира хоризонтални и вертикални числови поредици. Защото Филип Лангман работеше за тях.



Срещу месечен хонорар от седемдесет гулдена. Днес Филип Лангман е любимец на берлинската и виенската театрална публика. Неговият „Бартел Турасер“ е игран едновременно във виенския Фолкстеатър и берлинския театър Лесинг; и в двата града публиката ясно осъзнава, че е видяла произведението на велик поет. Ако критик тук, в Берлин, се осмели да изрази критика срещу произведението, може да очаква да чуе най-лошите неща. Може да е съгрешил в миналото, колкото и опозиция и заяждания да му възразяват. Това може да се забрави. Но ако има нещо против „Бартел Турасер“, просто бива заклеймен като нахален човек.

Това е хубава черта в не винаги приятната физиономия на нашата театрална публика. Чудесно е, когато човек може да пренебрегне големите недостатъци наред с големите достойнства. Човек трябва да го направи, ако иска да похвали драмата на Филип Лангман безрезервно. Защото пиесата е, в края на краищата, просто скок в бъдещето. Но този, който не приема този скок безусловно, има слабо разбиране за бъдещето. Филип Лангман е финансово способен драматург. Той ще се отърве от предубедения морал, който провъзгласява, от драматичните неловкости, които се появяват в творчеството му; и ще развие още повече финото си прозрение за човешката душа, което притежава.

Бартел Турасер, който лъжесвидетелства, за да осигури хляб за болното си дете, а след това признава, че е лъжесвидетелствал, когато смъртта на любимото му дете събужда чувство на разкаяние: той е герой, който само истински поет би могъл да създаде; но начинът, по който Лангман го представя, е произволно конструирана фигура. Поетът е по-малко загрижен да покаже как чувствата на човек могат да се трансформират, отколкото да гарантира, че доброто в крайна сметка триумфира.

Лангман притежава нещо, което със сигурност ще му донесе успех сред обществеността. Тази общественост със сигурност не отказва да бъде информирана за несправедливостите на нашия социален ред.

да стане. Но нещата не бива да стигат твърде далеч. Вълнението от съществуващото нещастие не бива да разваля добрата вечеря, която човек възнамерява да яде след театъра. И публиката е права. Сцената не е морална институция, в края на краищата.

Лангман , подобно на публиката, се позиционира по средата между пълната истина и утехата на „практичния християнин“, че Бог и чистата съвест ще се погрижат за всичко. Трябва ли наистина да се разваля апетитът на хората, като им се казва, че бедните хора ядат кучета, за да утолят глада? Лангман не казва такива неща. Не ги казва, защото не ги чувства достатъчно силно. Той е честен като художник. Самият той не е по-възмутен, отколкото показва на публиката си. Чувствата му не са крайни. Той е умерено чувствителен. Темпераментът му не надвишава този на масите. Той просто има дарбата ефективно да оформя това, което тези маси чувстват. Не нарушава здравия сън на еснафите. Но той е поет, който заслужава тяхното уважение. И с право. Той заслужава уважение, което им носи почит.

«МАЙКА ТИЕЛЕ» Есе в три действия  
от Адолф Л'Аронж

*Представление в Кралския театър, Берлин*

Светът, който Л'Аронж съживява, има свои собствени закони. Най-висшият от тях е: на живите хора е забранено да обитават този свят. Този закон се спазва толкова стриктно, че никога не е виждано човешко същество в въпросния свят. Той е населен само от кукли, чиито крайници и устни се движат по определени правила. Движенията им понякога имат далечна прилика с човешките. Докато тези кукли се движат, винаги се чува глас.

Човек с различни гласове, подобно на вентрилоквист. Той казва поредица от сладки, очарователни, възхитителни неща, после поредица от глупави, глупави неща, после мърморещи неща, после сантиментални неща. Всеки клас от тези фрази се влага в устата на кукла. Концертът, който тези кукли изпълняват, се развива по такъв начин, че в началото нещата не си пасват съвсем. Едната група кукли представлява доброто, благородното, очарователното; другата е представител на злия принцип и затруднява живота на първите или поне нарушава ненарушената хармония. Накрая обаче дори злите кукли стават добри; тогава човек чува трогателни, благородни речи, докато същите устни се движат, които само преди малко сякаш изричаха злобни и враждебни изречения. Куклите сега плуват в стихията на най-сладкото блаженство и доброта, а сълзите на хора с чувства на „кафе-сестра“ се възбуждат доста.

Винаги беше така, когато скиците на героите и социалните коментари на Л'Аронж ни се изсипваха върху очите; така беше и днес, когато Кралският театър ни представи майсторско представление на „Майка Тиле“. Г-жа Шрам, г-н Матковски, г-ца Хауснер, г-жа фон Хохенбургер, г-н Волмер и г-н Кеслер вдъхнаха толкова живот на театралните персонажи, които изобразяваха, колкото могат само най-добрите актьори. Изпълненията бяха толкова добри, че на моменти човек наистина можеше да повярва, че си има работа с истински хора.

#### МОРИС МЕТЕРИНК

*Конференция, проведена на 23 януари 1898 г., преди  
представлението на «L'Intruse» (Неканеният) в Берлинското  
драматично дружество.*

Хората, които разбират само как да тълкуват това, което ги засяга, по познатия, традиционен начин, не са почувствали нищо особено, когато за първи път са чули

езика, на който Морис Метерлинк говори преди седем години. Светът, който той описваше, им беше непознат и затова изказванията му им звучаха странно.

Те отдаваха на болезнено, объркано въображение това, което произтичаше от нов начин на чувстване.

Но още от първата поява на Метерлинк, във Франция и Германия имаше няколко проникателни ценители, които имаха усет за света, от който новият пророк черпеше вдъхновение. Това бяха умове със забележителната способност да усещат великото, дори и все още да не можеха да го схванат с пълна яснота. Те чувстваха, че Метерлинк говори за неща, които отдавна са таили тъмен копнеж да видят. Не знаеха за какво копнеят; знаеха само, че нещо им липсва. Това, което им липсваше, оставаше скрито от съзнателното им съзнание. И сега, когато Метерлинк се появи, те разбраха, че той говори за това, към което е насочен копнежът им. Думите му им звучаха познато, защото трябваше само да попитат собствените си души за значението им.

Ако някой беше попитал тези малцина ентусиасти по онова време как биха изразили същността на Метерлинк, те щяха да замълчат. Беше ги обзел пиански ентусиазъм и *те говореха за него* с гръмки думи.

Те, тези опиянени почитатели, бяха истинската общност на Метерлинк. Защото това, което той чувстваше, не можеше да се изрази с думи. Всичко, което пишеше, беше там само за да намекне фино за това, което живееше в душата му. Той можеше само да даде знаци за това, което чувстваше; и чрез тези знаци първоначално не можеше да задвижи езика, а само сърцата на хората, за да резонират с него.

Метерлинк не е предимно артистична личност. Художествените средства, които използва, са несъвършени, почти детински. Всеки, който копнее за съвършено изкуство, няма да намери удовлетворение в поезията на Метерлинк. Той е религиозен човек. Вярва, че в човешката душа има безкрайни дълбини и че човечеството може да се спусне в тези безкрайни дълбини. След това открива в себе си силите, които му позволяват да схване великото непознато, което всички епохи са почитали като божествено.

тези, които събудят тази вътрешна сила, дори най-обикновените неща в живота придобиват мистериозен, божествен смисъл.

Като поет, Метерлинк иска да изрази само това, което възприема като религиозен човек; красотата на външната форма е маловажна за него, той иска да позволи на чудните и възвишени аспекти на света, великите, непознати сили, скрити в нещата, да бъдат чути в стихотворенията му.

в божественото и когато намери този дом, тя внезапно се пробужда и живее най-дълбокия живот, самият живот, който прави човека истински човек. Неописуема трансформация се случва в душата, която е намерила своя дом. Като спящ гений, божествената сила почива в душата и на онези, които събудят този гений, всички неща откликват на божествен език. Най-незначителните явления внезапно блестят с нова светлина; те провъзгласяват вечното.

Човечеството непрекъснато се стреми да приспи божествения гений в себе си. Метерлинк вярвал, че живее във време, когато хората се приближават до велико пробуждане на душите си. Хората вече започват да се отдръпват от безкрайното усъвършенстване на сетивата и разума, което ни донесоха последните няколко века .

Това усъвършенстване е угасило божествената светлина в дълбините на душата. Очите ни днес – независимо дали са въоръжени с микроскопи и телескопи или не – виждат неща, които никой не би могъл да си представи преди векове; умовете ни измислят връзки, които доскоро биха били отхвърлени като басня от всеки фантастичен ум. Безкрайност ни прониква през сетивата ни, през разума ни.

Но както сетивата, така и *разумът* ограбват нещата от техния божествен блясък . За ясновидската, божествено възприемаща душа природата с всичките ѝ неща и явления също е божествена. Но сетивата се поставят между божествеността на природата и божествеността на душата. Неразделени, те показват—

Те ни дават света. Питаме всичко: откъде идват? — и нека сетивата и интелектът ни дадат отговора. Метерлинк вижда настъпващо време, когато душите ще позволят на нещата да им влияят без посредничеството на сетивата и интелекта. Той вярва, че царството на душата се разширява ежедневно. *Душата* ще се издигне отново на повърхността на човечеството и ще се обърне директно към нещата. Човечеството ще живее по-реален, по-пълноценен живот, когато вече не се вкопчва в нечестивото, а усеща божественото в най-малките неща, в шумоленето на листа, в гласа на *птиците*, всъщност *във всеки* звук и в най-незначителната дума, изречена от простото, наивно чувство.

Нито думи, нито дела ще са необходими на душите, за да се разбират, след като се освободят от единственото господство на сетивата и интелекта. Нито смислената дума, нито могъщото дело ще изковат връзка между човешките същества, а по-скоро неизразимото, нечутото ще достигне от душа до душа. Това, което трябва да остане вечна загадка за словото, ще се превърне в проявен живот. Хората ще бъдат по-близо до своите братя и сестри, защото няма посредник между душите им, и ще бъдат по-близо до природата, *защото няма воал*, който да скрие разкритите ѝ тайни.

Те ще разбират бърборенето на детето, езика на животните, растенията и всички неща, по-фино и дълбоко, когато са открили дома на душата.

Метерлинк копнее за период на човечеството, подобен на този, през който са преминавали древните египтяни или индийците в определен момент.

от времена, когато интелигентността и външната красота царуват. В такива времена му липсва нещо, за което човекът копнее; тайните връзки са прекъснати. Метерлинк се чувства сякаш е пренесен сред варвари, когато седи в съвременните ни театри. Там вижда рогоносеца, който убива от ревност, там вижда буржоазията...

Човекът, който се бори за честта си, вижда всички тромави неща, които стимулират сетивата и задвижват ума, но не вижда чудесно божественото, което се стича към нас всеки миг от ежедневието.

за Якоб Бьоме и други мистици, когато чуе Метерлинк да изразява фундаменталните си чувства.

„Притъпете сетивата си и вътрешната ви духовна сила ще се пробуди във вас“: това е най-тайният му принцип. Само хора от неговия тип могат да разберат, че Якоб Бьоме не се е нуждаел от Бог, приближаващ се сред светкавици и гръмотевици, за да разпознае мистерията на света, а че тази мистерия му е просветнала при вида на тенекиена купа. Сякаш затваряйки зрението си, великият мистик е видял истински божественото в най-обикновения предмет.

Значителната дума, изречена от слепия дядо в драмата, която предстои да видим, е извлечена от самите дълбини на религиозната душа на Метерлинк. Слепият ще прогледне, защото сетивата му не му пречат да се вгледа в мистерията на природата: това изразява поетът. Където другите, седнали около масата със слепия дядо, възприемат слаб знак, проста песен на славей, тракането на коси, падащите листа, там, за този, чиито очи са затворени, се разкрива тайнствената сила на смъртта, промъкваща се, за да вземе дъщеря му. На тези, които могат да виждат, слепият извиква: „Слепи сте, ако не виждате неканения гост, който бавно влиза в къщата ни.“ Той, който вече не вижда, и детето, чиито сетива все още не са се отворили за света: те възприемат това, което зрящите и мъдрите не могат да разпознаят. В момента, в който майката умира, детето, чието раждане е довело до смъртта ѝ, извиква за първи път.

Всеки, който иска да разбере Метерлинк, трябва да може за кратко да се откаже от трезвостта на сетивата и интелекта. Нищо тук не може да бъде схванато чрез разума. И обичайната преценка на изкуството трябва да бъде заглушена. Всичко зависи от съпричастността и преживяването на великото непознато в природата.



да се каже, че един пророк тук иска да прогласи божественото, а не да разкрие нещо драматично в обичайния смисъл.

Това, което Метерлинк не казва, а само загатва , е какво всъщност иска да каже.

Той иска – по негово собствено признание – да събуди една съвсем различна психология от обикновената. Тази обикновена психология, според него, е присвоила красивото име на душата за начинания, които се занимават само с онези психически явления, тясно свързани с материята. Метерлинк иска да издигне човечеството на по-високо ниво. Когато хората говореха за всички онези мистериозни неща, за предчувствия, за издайническия отпечатък, който ни прави първата среща с друг човек, за решения, взети от непознат, инстинктивен аспект на човешката природа, за необясними, но присъстващи симпатии и антипатии между хората, тези явления лесно се пренебрегваха; те рядко предизвикваха интереса на сериозните умове. Хората нямаха представа за неизмеримата сила, с която те тегнат над живота. Те се интересуваха само от взаимодействието на видими, пулсиращи страсти и външни събития.

Всеки, който търси това познато взаимодействие на груби страсти и външни събития, които се харесват на грубите сетива, ще остане неудовлетворен от Метерлинк.

Тези, които са способни да отворят вътрешното око на Метерлинк , с което самият той вижда, ще открият в него дълбоко религиозната личност, която по свой начин иска да ни прогласи вечните сили в света.

"НЕКАНЕНИЯТ" (L'INTRUSE) Драма от Морис  
Метерлинк. Немски превод от О. Е. Хартлебен

*Второ представление на Берлинското драматично  
дружество в театър „Резиденц“,  
Берлин*

Характеристиката на Метерлинк, която се опитам да дам на конференция преди представлението на „Неканеният“, може да се намери в началото на тази статия. Бих описал представлението като изключително театрално събитие. Това беше третият път, когато тази своеобразна малка драма беше гледана на немска сцена. За първите две представления знам само разкази на очевидци. Въз основа на тях трябва да предположа, че на 23 януари творението на Метерлинк постигна за първи път в Германия успеха, който заслужаваше.

резюме на пиесата, тъй като тя се появи в отличния превод на Ото Ерих Хартлебен във втори брой на това списание. Този превод е майсторски. На френски език, простичките, ежедневни изречения на Метерлинк предават величие, сякаш са очевидни. Трябваше да се намерят прости немски изрази, които да постигнат същия ефект. Хартлебен успя в това.

на сцената само ако успее да създаде религиозната атмосфера, която излъчва. Ако мога да се доверя на възприятията си, това до голяма степен се случи миналата неделя.

Ото Ерих Хартлебен се посвети на репетицията на драмата с всеотдайна ревност. Бях свидетел на усилията, които полагаше, за да постигне достойно представление на почти всяка репетиция. Наблюдавах и работата на Густав Ръкелт, директора на театър „Резиденц“. С проникателно разбиране той схвана характера на пиесата и се стремеше да го изведе на преден план в представлението.

Когато говоря за представлението, преди всичко трябва да спомена Ханс Пагай. Той изигра ролята на слепия дядо.

Според мен той изобрази зрящия слеп мъж с тържествеността, присъща на този герой. В ключови моменти той уцели правилната нота, такава, която трябваше да предаде повече от просто звука на думите. Второ, бих искал да спомена Жозефин Зоргер. Тя още в първото представление на Драматичното дружество привлече вниманието. *Тя изигра Лукс в „Самотните хора“ на Феликс Дьорман* с онова съвършенство, което човек среща само у актьори, за които се казва, че имат „сценична кръв“. Този път тя изигра Урсула, една от сестрите, седнали около масата със слепия дядо. Ако трябваше да опиша таланта на Жозефин Зоргер с една дума, най-подходящата би била: състрадателна. В гласа ѝ има много душа. И тази душа беше предадена по много атмосферен начин в превъплъщението ѝ в Урсула. Густав Рикелт и Ойген Хайске изиграха бащата и чичото. Те дадоха всичко от себе си. Не е лесно обаче да се намери правилният тон, с който ежедневните личности трябва да говорят в емоционално заредената пиеса.

Знойната атмосфера, изразена в пиесата, беше пресъздадена възможно най-ефективно с наличните средства. Човек би трябвало да подходи към темата с най-модерния, изтънчен театрален апарат. Тайнствените стъпки на пълзящата смърт, приближаваща се все повече, биха могли да послужат като индикация за дълбоките емоции, които човек изпитва в моментите на празненство на душата, когато тя се потапя в това, което никога не е било и никога не отминава, когато времето и пространството изчезват и тъканта в нетленното придобива блажено съществуване.

Драма "БАЛКОН" от  
Гунар Хейберг

*Представление на Берлинското драматично  
дружество в театър „Резиденц“, Берлин*

Неканените “. Имам много специални отношения с този поет. Когато видях неговия „Цар Мидас“ във Виена преди десет години, бях почти полудял. Излязох от театъра, напълно омагьосан от Хайберг. Не можех да се прибера; напълно омагьосан, отидох до най-близкия хан, поисках мастило и перо и заекнах „думи върху хартията“. — „Светкавицата на една нова епоха“, написах за това. Дадох ги на приятел, който редактираше списание — от онези, които сто души, тоест никой, четат. Там ги публикувах. След това отидох при приятелите си, всички разумни хора. „Трябва да влезете там“, казах им. Те влязоха и — смяха ми се. Отнасяха се с мен като с дете.

остарях . Но подигравателният смях, който се чуваше непрекъснато миналата неделя по време на представлението на „Балконът“, все още беше донякъде нараняващ за мен. За мен Хайберг е поет, чиито пороци прощавам заради добродетелите му.

Ето я Джули, жената, която е способна да обича и копнее да бъде обичана, и която, поради искреността на нуждата си от любов, се превръща в циник в смисъла, в който Ницше разбира цинизма. Тя е омъжена за Ресман, отблъскващия. С Абел, учения, идеалиста и филантроп, тя изневерява на стария отблъскващ Ресман. Когато той я хваща с любовника ѝ, тя представя Абел като купувач на къщата, която притежава съвместно с Ресман. Сред характеристиките на тази къща е балконът, който има пукнатина. Ресман иска да покаже на купувача всички детайли на къщата. Той тропва по напукания балкон, за да създаде впечатление за неговата здравина. При това пада.

Балконът се отваря и отвращението разцепва черепа . Влюбените се отърват от отблъскващия съпруг. Джули и Абел, със скръстени ръце, благодарят на Създателя за свободата си. Това може да е грубо - ако човек желае само истини за добронамерените. Защо се е омъжила за този Ресман, щом толкова много го мрази?, питат добронамерените. Може би са прави. Но правата са евтини като къпини.

Авел е учен. Той работи за човечеството , изнася лекции, за да може то да стане съвършено. Междувременно отношенията му с влюбената Джули охладняват. Тя е щастлива с него, но само докато не се появява мъжът, чиято страст я обзема, мъжът, който е запазил както физическа сила, така и интелектуална мощ. С него тя предава втория мъж. И този втори мъж, предаденият философ, се държи безупречно. Той се примирява със съдбата си. Какво е фактът, че е загубил сърцето на любимата си, в сравнение с другия факт, че всички ние трябва да умрем – тоест, да бъдем разделени не само от любима жена, но и от всички радости на съществуването?

Умни хора са открили, че пиесата е сатира за любовта, а други умни хора вярват, че е пародия на драматичния стил на Ибсен и Бьорнсон. Може би са прави. Виждам в пиесата част от живота, разгръщаща се между хора , *които* следват сърцата си. Те не играят повече комедия, отколкото понякога изисква този несъвършен живот, но също така играят тази необходима част с целия цинизъм, без който просто не би било същото.

Ханс Пагай вдъхна живот на досадния Ресман с голям ефект. По време на репетициите той категорично отказваше да повярва, че Ресман си разбива главата на парчета, само за да изглежда балконът възможно най-здрав за бъдещия собственик на жилище. Чрез изпълнението си той сякаш е успял да създаде същото впечатление и у публиката.

Цинично честната жена беше изиграна от Муа Щайнхайл с цялата изтънченост, която изисква тази роля. Вярвам, че за тази актриса ще се говори много в бъдеще. Тя притежава актьорска сила, чиито граници все още не са напълно

разбрани.

Тя можеше. Тя се потопи толкова напълно в ролята на Джули, че човек повярва дори на най-редките неща, които казваше. Не всичко излезе наяве в неделя. Как можеха изпълнителите да не се смущават, когато всички долу в партера се смееха неспирно! Но на генералната репетиция всички бяхме сериозни, в напълно спокойно настроение: тя изигра Джули, която никога няма да забравим.

Антонио, третия мъж, с когото Джули има афера с Абел, втория мъж. Човек може да си представи, че някой друг, чиято личност е по-подходяща за ролята, би я вдъхнал по-ефективно. Но Фробьозе се справи похвално. Фактът, че смехът на публиката вече беше с пълна сила по време на изпълнението му, сякаш му попречи. Херман Бьотхер изигра Абел. Не мисля, че се справи с ролята подобаващо. Това не е неговата силна страна.

Нито усилията, положени от Ото Ерих Хартлебен, нито тези, положени от Густав Рикелт по време на подготовката, получиха заслужената награда. Всичко се изгуби в смях.

Те седяха с дни, усърдно подготвяйки сериозно произведение, но всъщност бяха подготвили комедийна атмосфера.

„ЙОХАНЕС“, трагедия от Херман  
Зудерман

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Вчера в Дойчес театър се състоя премиерата на пиесата, която берлинските власти така неволно бяха рекламирали : „Йоханес“ на Зудерман. Театрално събитие рядко се очаква с такова любопитство, както вчерашното представление. Въз основа на първоначалните ми впечатления бих искал да остана сдържан в преценката си за драмата, особено след като цялото представление беше

повлияно от неразположението на главния актьор (Йозеф Кайнц в ролята).



Йоханес) страдаше. Само едно ми се струва сигурно: огромното, уверено владееие на всичко ефективно на сцената, на което винаги сме се възхищавали у Зудерман, е очевидно и в тази пиеса. Но сюжетът остава заседнал в театралното, в повърхностно сценичното; драматичният елемент в по-висшия смисъл на думата липсва. Драматична верига от събития и развитие е напълно отсъстваща. Ще се върна към този момент в следващия брой, след като прочета и гледам пиесата отново. Защото със сигурност не искам да бъда несправедлив към това последно постижение на Зудерман.

#

Историята на Йоан Кръстител е прелюдия към знаменателната драма, която се разгръща в живота на основателя на християнската религия. Не ни интересува нищо друго от личността на Кръстителя, освен незрелият вестител на този, който щеше да дойде. „Покайте се, защото небесното царство наближи“, казал Йоан на юдеите. Какво щеше да донесе това небесно царство, той не знаеше. Той никога не беше повече от „глас на викащ в пустинята“, подготвящ пътя за Господа и „правящ пътеките Му“. Той беше инструмент в Божията ръка, подготвящ Неговите деца за учителя на любовта. Той все още не разбираше нищо от целта на Изкупителя. Не можеше да си представи, че онези, които ходят в грях, трябва да бъдат простени, защото любовта е по-силна от гнева. Той не предвиждаше, че Исус ще иска да спаси грешниците; той вярваше: „Брадвата е вече *положена* при корена на дърветата. Затова всяко дърво, което не дава добър плод, се отсича и се хвърля в огъня.“ Той си помислил за Исус: „Той държи веялката си в ръката си; ще очисти гумното и ще събере пшеницата в хамбара си, а плевата ще изгори в неугасим огън.“ Така си представял Изкупителя един еврейски равин.

Човекът, който заеква, изрича онова, което мрачно предчувствие му разкрива в фалшива светлина, не е трагична фигура. Че Божиите цели са мъдри и че Създателят на

Да напътства света на децата си, дори когато те не знаят по кои пътища да поемат – това е значението на легендата за Йоан. В сравнение с това значение, всичко останало, което ни се казва за Йоан, бледнее. Това, че Кръстителят е срещнал смъртта си от гнева на Иродиада, е детайл от легендата, без който бихме могли да се справим. Тази смърт изглежда като просто съвпадение. Тя няма връзка с това, което ни интересува относно фигурата на Йоан.

Хус е фигура, подходяща за трагедия, не Йоан. Предвестник на реформатор изглежда трагичен само ако се появи твърде рано и загине, защото времето все още не е узряло за целите му. Йоан обаче самият е незрял за целите, на които служи. Следователно той е по същество безинтересна фигура. Като човешко същество, той е напълно без значение за нас.

е обаче да се създаде фигура от Йоан, която да грабне интереса ни. Всеки, който иска да направи това, трябва напълно да трансформира личността, за която говорят легендите и историята. Те трябва да ни представят Йоан, който не говори за този, който ще дойде, а който вярва, че вече притежава благата вест; който е пропит с мисията си на Месия. Такъв Йоан трябва да бъде надарен със съзнанието, че изпълнява това, което времето очаква. И тогава по-великият, истинският изпълнител трябва да се изправи срещу него. Тогава Йоан би трябвало да види, че е сгрешил. Този Йоан би трябвало да загине от себепознанието, от осъзнаването на своята незрялост. Тогава бихме били справедливи към него, който е несправедлив към себе си, защото е само предвестник, а не изпълнител. Бихме си казали, че узрелите плодове не падат веднага от дървото.

Судерман не е изобразил такъв Йоан. Той по същество драматизира добре познатата фигура на Йоан. Необходимото следствие е, че неговият Йоан представлява поредица от епизоди от времето на еврейския народ, предшествващи появата на Месията. Развиват се последователни събития, в хода на които равин Йоан се появява многократно. Тези събития са изобразени с

голямото артистично майсторство, заради което отдавна сме започнали да ценим Судерман. Но това, което ние търсим...

очаквал от цялостната структура на драмата . Вече не можем да се интересуваме от Йоан в тази драма отвъд легендарния Йоан. Той идва, говори, си тръгва, идва отново, като морално изправен човек, който отхвърля похотливите ухажвания на Саломея и накрая е обезглавен. Всичко това се случва наред с много други неща. Няма необходима връзка между тези други събития и Йоан. В образа на Кръстителя няма нищо, което да принуждава едно събитие към следващото. Няма драматично напрежение.

Всеки, когото Джон среща, е по-интересен от самия него.

Иродиада, грешницата, избягала от съпруга си, за да се омъжи за брат му Ирод, е изобразена с изключително майсторство. Тъй като желае да управлява, тя е избягала от безсилния Филип. Ирод е слаб и малодушен, но е в позиция, която позволява на жена му да развие властната си природа. Фина характеристика е дадена в думите, които цинично гордата жена хвърля в лицето на Ирод: „Мислиш ли, че аз съм от онези, които идват да просят ежедневна вечерна жертва от ласки? Виж мен! Не любовницата, тя вече я няма... Виж любовницата си.“ А в останалите: „Ами ако не скриеш грешницата от хората, а вместо това отидеш с нея в храма утре с високо вдигната глава?“ Нямаше ли да е весела игра, ако първосвещеникът, със същото изражение на бащински слуга, с което някога е поздравил добродетелната Мариамна (първата, изгнана съпруга на Ирод), се усмихне и на избягалата съпруга на брат ти?

Саломея, дъщерята на Иродиада, е малко чудо на драматичната индивидуализация. Тя е безразлична към всичко, което Йоан проповядва; влюбва се в него. Ухажва го с цялата сила на пробуждащата се страст. И когато той отхвърля ухажванията ѝ , любовта ѝ се превръща в яростна омраза, така че тя с готовност приема волята на майка си да поквари Йоан Кръстител като своя.

Самият Ирод, в своята „страхлива слабост“, също е превъзходно характеризиран. Не по-малко интересни са и различните типове еврейски народ. За мен Йосафат, обучаващ, който оставя жена си и децата си да гладуват, за да последва Йоан, е по-интересна фигура от самия Кръстител. Само с няколко щриха са представени отлични персонажи в лицето на Елиаким, търговеца на вълна, който винаги чете Закона, и във Пасхур, продавача на плодове, който оплаква, че продава толкова малко по време на нещастната Пасха. „На този, който търгува с плодове и зеленчуци, съседа, не му е толкова лесно да бъде праведен човек пред Господа. Вълната ти ще ти стигне, докато Ирод и жена му си отидат отново.“

Всичко в тази драма, с изключение на главния герой, е значимо и силно ефектно. Слабостта, с която е изобразен самият Джон, парализира всичко.

Судерман наистина позволява на Джон да изрази накъде би трябвало да отведе животът му, ако искаше да има драматичен ефект, но не го е оформил в духа на думите си: „Наистина дойде времето на моето падение, когато враговете ми ме хвалят, а приятелите ми ме хулят. Какво искате от мен? Краят ми трябва да бъде самотен и тишина в него.“ Че той трябва да замълчи, защото говори по-висше същество – това е, което Джон...  
Може да е трагична съдба.

\*

„Йоханес“ на Судерман е игран на различни места в цяла Германия. Следих рецензиите и репортажите за тези представления. Оказа се любопитен факт: приемът варира значително от място на място. Сега би било интересно да се съберат тези различни мнения. Това би могло да предостави ценен материал за един вид *статистически анализ на вкуса на публиката*. „Драматургичните документи“ са подходящият форум за събиране на такъв материал. Затова бих искал да призова всички, които могат да допринесат за подобно събиране на материали, да го направят. След това информацията ще бъде обработена съответно тук.

## "ГРУБАТА РИЗА"

Фолклорна пиеса от К.

Карлвайс , *изпълнена в театър*

*„Лесинг“, Берлин*

Шьолхьофер се превърна от беден дявол в алчен. В младостта си той се бореше да свързва двата края. След това стана предприемач и накрая се пенсионира с прилична сума. В неговите очи само тези, които правят неща като него, са разумни. Защото „парите управляват света“. Това е неговият мироглед. Има син и дъщеря. Синът е учил инженерство и е пътувал много. Живее оживен, красив живот с парите на баща си. Всичко това радва стареца. В края на краищата, защо богатият син на Шьолхьофер да остава без пари? Те ги имат. Нито пък бащата има нищо против, че „момчето“ търси работа. Ако наистина иска да си изкарва прехраната, нека го направи. Но младият мъж има и други странности. Той е социалист и на теория презира кървавите пари, които баща му е откраднал от работниците, въпреки че всъщност живее от тях. Такова нещо трябва да се излекува. Това е *достатъчно лесно*. Защото старият Шьолхьофер притежава необходимата селска хитрост, а младият Шьолхьофер е глупак, който вярва на най-абсурдните измислици. Затова старецът внезапно твърди, че е проиграл всичките си пари и че „момчето“ сега трябва да издържа баща си и сестра си с упорития си труд. Дъщерята, която преди е прекарвала времето си в безгрижен живот с най-хубавите си дрехи и шапки, се примирява с новата ситуация. Тя мете и търка къщата и дори готви. Но нещата не вървят добре със сина. Той не може да понася „грубата работа“. Започва да живее отново едва когато баща му обяснява, че цялата тази загуба на пари е била хитрост, за да го излекува.

Според мен материалът е подходящ само за фарс. Карлвайс започва в комичен стил и завършва във фарсов. Това демонстрира

Липсва му чувство за стил . Стилът на корицата е като лоша шега.

напълно непоносимо . Презреният филистериизъм триумфира над един красив, макар и погрешен, импулс. Превъзходството на скромния стар филистер над младия бунтар е изобразено с отвратителна натрапчивост. Пълната кесия струва повече от най-благородните идеали. Светът е разгледан в пиесата от гледната точка, която е породила възвисяващата малка поговорка: „Парите държат тялото и душата заедно“.

Рудолф Тиrolт, като гост на театър „Лесинг“, изигра ролята на стария лихвар с подходяща характеристика.

„КОМЕДИЯ“ Драма от  
Фридрих Елбоген

*Спектакъл в Neues Theater, Берлин*

Новият театър подари на публиката няколко ужасни часа с представлението на досадната „Комедия“ на Фридрих Елбоген. Пенсионирaн майор търпи жена си в продължение на тридесет години, която му е изневерила след десет години заедно. Той разиграва шарада от брачни раздори, защото не иска да избухне скандал, преди дъщеря му и внучката му да се оженят. Човек просто не жени децата на разведени двойки. Той постигна целта си. Сега може да се разведе. Случайно среща адвоката, с когото внучка му е имала афера с внука му. Този адвокат трябва да започне бракоразводния процес. Какъв беше смисълът на добрия майор да се подиграва тридесет години? Той искаше да създаде щастлив брак за внучка си. Сега тя сама го е разрушила. Тридесет години потискане на мъката му бяха напразни. Вярвам на думите на автора на пиесата, за да я препоръча.

Преди представлението той обяви в берлинските вестници, че инцидентът се е случил в адвокатската му практика. Но Елбоген не е драматург. И затова е създал брутална, задкулисна история, но не и драма, дори не и прилична пиеса.

„АНХРИСТМАС“ Трагедия в пет  
действия от Франц Грилпарцер

*Представление в театър „Шилер“, Берлин*

към безусловния ентусиазъм към Грилпарцер . Често съм се питал защо героите в неговите драми ме оставят безчувствен, въпреки че са характеризирани с толкова висока степен на поетична сила. С „Ифигения“, „Тасо“ и „Гретхен“ на Гьоте имам чувството, че се разкриват най-дълбоките елементи на човешките души, че зървам скрити дълбини на човешката природа. Със Сафо, Медея, Фаон, Мелита и Отокар на Грилпарцер истински духовното остава безжизнено за мен и неговите качества ми се струват като дрехи, облечени върху невидима душа. Че съществуват такава страст, такава болка, такава достойнство и отречение, каквито срещам у Сафо, е ясно; но не виждам тези качества да преливат от душата на Сафо. Само веднъж Грилпарцер успява да покаже истинската природа на душата с всичките ѝ противоречия : в Рашел в „Еврейката от Толедо“. В тази фигура не виждам, както в Сафо, сбор, съвкупност от човешки качества; виждам истинска душа.

Наскоро преживях всичко това отново, когато присъствах на представление на дебютната творба на Грилпарцер „Прародителката“ в театър „Шилер“. Ръководството на гореспоменатия театър заслужава признание за тази продукция. Драмата е...



Това е особено важно за разбирането на Грилпарцер и дълго време не беше видимо в Берлин.

Една твърда съдба, подчиняваща цялата човешка сила и доброта на сляпа, неразумна необходимост, е движещата сила зад събитията в тази драма. Членовете на семейство Боротин биха могли да бъдат герои или светци; техните действия не могат да бъдат доброжелателни, защото матриархът е прегрешила и грехът ѝ се простира през целия ѝ род. Не вярвам, че Грилпарцер е бил нечестен, когато е направил сляпата съдба движеща сила на своето творчество. Той не е искал да провежда експеримент като Шилер с неговата „Месинска булка“. Той е бил слаб, слабоволен човек. Липсвала му е силата да си каже: бъди свой собствен господар. Той се чувства под натиска на обстоятелства, над които няма власт. Той не поема смело кормилото на живота и не плава безразсъдно напред; той се оставя да бъде носен от вълните, където и да го отведат. Такова чувство на зависимост може да бъде въплътено с поетична истина чрез идеята за съдбата. Тази идея вече не се появява в по-късните му произведения. Но не е имало промяна в фундаменталните му чувства. Той просто се е подчинил на преобладаващото съвременно съзнание, което не може да се свърже с понятието за съдба. По-модерният мироглед не е изникнал от него като негов собствен; той просто го е оставил да го обхване. Велик поет е живял в слабохарактерна личност. Струва ми се, че това характеризира феномена Грилпарцер.

## ЗА ЕДНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НА ИБСЕНС „МАРКА“

На 19 март берлинският театър „Шилер“ ни представи великолепно представление на „Бранд“ от Ибсен. Уважаемият директор на тази институция, Рафаел Льовенфелд, чиито интерпретации, за съжаление, не винаги са напълно разбрани от публиката му, за първи път адаптира скандинавската драма „Фауст“ в немска версия.

я постави . Базира изпълнението си на превода на Пасарж. Постара се да съкрати пиесата, за да не се превърне в изпитание за търпението на публиката. Несъкратена, тя щеше да отнеме шест часа. Вчера ни трябваше само три часа и половина да седим в театъра. Нищо съществено за разбирането на цялото не липсваше. Пред нас стоеше чудесно очарователният, пленително дразнещ главен герой на „Бранд“. Човек можеше да усети безсмислието на борбата на човек, който иска „всичко или нищо“.

Бих искал да спомена актьора, който игра Бранд. Това определено беше празнична вечер за Едуард фон Винтерщайн. Не мога да кажа, че ме задоволи. Въпреки това бих искал да го похваля. Само да можеше да се накара да включи отличната характеристика, която предаваше предимно чрез физически движения, в самата си реч! Той говореше със страст, но с твърде еднообразна страст. Дори оживеният патос става монотонен, когато липсва модулация.

„БУХАЛЪТ“ Едноактна драма от  
Габриел Фин

„LUMPENBAGASCH“  
Пиеса от Пол Ернст

*Представление на Берлинското драматично дружество*

редки, загадъчни настроения на душата със смели щрихи. Неговата едноактна пиеса „Бухалът“ беше представена от Драматичното дружество на 27 март. Сюжетът е прост, почти банален. Мъж е съблазнил жената на приятеля си, като по този начин е разрушил щастието си. Прелюбодеецът е всеял хаос и в собствения си дом, тъй като неговата мила и любезна съпруга е дълбоко разстроена от изневярата на съпруга си.

Подобна история би представлявала малък интерес за обикновените, ежедневни хора. Но тук съблазнителят е човек, чиито преживявания се проявяват в най-страшните психически сътресения. В неговите налудни фантазии спомените за извършени грехове се трансформират в зли духове. Халюцинациите на човек, страдащ силно под тежестта на вината си, стават драматично осезаеми.

В първата част на драмата си Фине ни подготвя за края чрез драматични диалози, богати на най-фини нюанси на цвета. Заблудата на предадения приятел се появява като преследвач на грешника във физическа форма. *Тайнствените* крясъци на сови в самотните фиордови райони са събудили съвестта му и са се превърнали в отмъстителния глас на приятеля му, който стои пред него и няма да се успокои, докато нарушителят на приятелството им не сложи край на собственото си прокълнато съществуване.

Майсторски поставеното представление сигурно е направило дълбоко впечатление на публиката. Едуард фон Винтерщайн изобразява самоизмъчващия се грешник с пълната сила на своето мощно изкуство, а Елиз Щайнерт превъзходно изобразява съпругата му по нейния фин, често изтънчен начин.

Не по-малко интересна беше кратката драма „Lumpenbagasch“ (Ragbage) от Паул Ернст, която последва „Die Eule“ (The Oule). Трудно би било да си представим по-натуралистично изобразяване на окаяна среда, окаяно мислене и окаяна съдба на сцената, отколкото направи Ернст. Луизе Крамер е очарователно, наивно селско момиче, следващо природата си, което именно поради тази причина непрекъснато ражда незаконно дете. Кметът на селото е човек, загрижен за благополучието на своята общност. Защо да не омъжи бедния Крамер за пияната негодница Арендт, която би била благодарна, ако селото му даде двадесет талера, за да доведе майката на пет деца в дома си, разположен в бедняшкия дом, който се състои от импровизиран стол? Но непоколебимият кмет на селото не е толкова глупав, че да позволи на тези двадесет талера да

се оттекат към съседния град, където живее Арендт. За гореспоменатите талери...

Селският шивач трябва да ушие на младоженеца хубав сватбен костюм, за да останат парите в общността. При такива обстоятелства обаче младоженците изглеждат по-добре да продължат да имат деца без благословията на кмета на селото.

Пол Ернст се доказва като отличен писател на характери. Многодетният селски бедняк, алкохоличката Аренд, която честно изпълнява военните си задължения през 1870 г. , кметът на селото и шивачът, осигуряващ сватбената украса, са изобразени със забележителна точност. Ема Сидов в ролята на селския бедняк, Макс Райнхард в ролята на кмета и Зайденок в ролята на градския бедняк, пияница и бъдещ младоженец имат забележителен принос.

## «Гертруд» Драма от Йоханес Шлаф

*Представление на Берлинското драматично дружество*

едно прекрасно и важно начинание с представянето на новата драма на Йоханес Шлаф „Гертруд“. Художественият стил на този поет е най-съвършено изразен в това произведение. Следователно, то показва всички достоинства и недостатъци на този стил по най-ясно изразен начин. Ще разгледам подробно драмата и представлението в следващия брой. За днес нека само спомена, че впечатлението върху мнозинството от членовете на дружеството беше силно и благоприятно.

не се уморяват да твърдят, ден след ден, че натурализмът е преодолян. И онези, които съвсем наскоро го хвалеха като единственото спасително евангелие на днешния ден, сега му пеят хвалебствия.

на всеки час. Герхарт Хауптман поема по различен път, след като създава възхитително произведение на натурализма във „Флориан Гайер“ – произведение на движението, отличаващо се с чистотата, с която принципите му са въплътени в реалност. Истинският пророк на движението, учителят на своя успешен ученик Герхарт, обаче остава верен на старата гвардия като драматург. Той доказва това с последното си творение „Гертруд“. Това драматично произведение е зрял плод на натурализма – може би най-зрелият, който притежаваме. Всички достоинства и всички недостатъци на това движение са най-остро дефинирани в него. Натурализмът изисква драмата да бъде вярно отражение на живота. Драматичните герои не трябва да казват и правят нищо, което реалните хора във времето, в което се развива драмата, не биха правили и казвали. „Гертруд“ е с продължителност час и половина. Нито дума, нито едно действие не се възприема, което да не се чуе и види и в „просторната стая“ в морския курорт на Рюген, представена от сцената, ако човек можеше да види през стените в самата стая. Най-дълбоките вътрешни конфликти се разиграват в героите, докато говорят и действат. Действията и изговорените думи са само бледа индикация за тези конфликти. Това е вярно и в реалния живот. Какво научаваме за характера на човек, когато наблюдаваме неговите дейности в продължение на час и половина? Малко или нищо. Затова драматурзите винаги са правили жертви за непосредствената истина на природата. Те са кондензирали в кратко време това, което в действителност е далеч едно от друго. Те карат героите да говорят и правят за няколко часа това, което всъщност биха казали и направили за дълги периоди. Те искат да ни дадат истината за цялото и затова жертват истината за индивида. Вярно е, че във всяка дума, във всяко действие се изразява целият човек. След като сте разпознали цялата личност, ще я откриете отразена във всеки отделен израз на живота. Но не по-малко вярно е, че не разпознаваме целия човек във всеки израз на живота, че не можем да различим цялото му същество от всеки отделен детайл.

да конструираме . Драматурзите от по-старата школа не изискват това от нас. Те ни представят цели хора и завършени сюжети, сякаш на сребърен поднос. Йоханес Шлаф го прави по различен начин. Той изобразява само индивида и ни оставя да гадаем за цялото. Той поставя повисоки изисквания към нашето възприятие, отколкото други драматурзи. Трябва да усетим по-дълбоко всичко, което е в основата на драмата. Точно както трябва да го усетим в реалността, ако не наблюдаваме хора и събития в продължение на дълги периоди. От нас се очаква един вид пророческо виждане. Точно както самият живот е само индикация за неговите източници, така е и драмата на Йоханес Шлаф. Може да се каже: това се основава на неразбиране на същността на изкуството. Защото изкуството трябва да изобразява във външния образ това, което в действителност се разкрива само на ума, който вижда през *външната* обвивка. Не искам да споря с тази гледна точка. Всеки, който иска да види само изкуство, което възприема тази гледна точка, може да отхвърли Йоханес Шлаф. Не мога. За мен е от изключителен интерес да видя как един творец, който не се смята за творец, а по-скоро за верен пресъздател, възпроизвежда част от реалността. И тази вярност е с неописуемо съвършенство.

Една дълбока трагедия не може да се разгърне за час и половина. Но може да се разгърне сюжет с безкрайно трагичен произход. И това е случаят тук. Жена с неясен копнеж за нещо, което самата *тя* не познава, с неясни за нея потребности, е омъжена за самодоволен, почтен филистер, който не познава копнеж, а само задоволство от буржоазния си живот и който не познава потребности, които най-обикновеното ежедневие не би могло да задоволи. Нервната припряност и безпокойство на жената са необходимият психопатологичен резултат от нейния неосъществен копнеж за живот. Никой от нейния кръг не я разбира. Общото възприятие за нейния вид е олицетворено в драмата от чичо Лоренц, филистер, който се различава от съпруга на Гертруд само по начина, по който по-възрастните и по-пълни мъже...

Те обикновено изглеждат различно от по-младите и по-слаби хора. В лицето на Албрехт Холм Гертруд среща изключителна фигура. Човек, който някога е попивал европейската култура, но по-късно, в далечния Запад, се е развил в свободна, изцяло самостоятелна личност в прости, естествени условия. Той не може да понася Европа, защото сложните ѝ социални структури правят хората зависими и несвободни по безброй начини. Той е открил това, за което Гертруд само смътно копнее: пълна свобода и освобождение от потискащи обстоятелства. Появата му има безкрайно смазващ ефект върху нея; *тя* го моли да си тръгне, за да не я сблъсква постоянно с щастие, без което трябва да се справи. Той си тръгва, а тя продължава да живее със своя филистер. Това не е драма, а трагичен конфликт. Истинският драматург би извлякъл от този конфликт всичко, което *може да се извлече*. Йоханес Шлаф е твърде целомъдрен художник за това. Той представя конфликта деликатно и с онова избягване на шумни последици, което природата в повечето случаи също не обича.

на сцената сериозно предизвикателство. Те го разрешиха по възхитителен начин, предвид обстоятелствата. Едуард фон Винтерщайн, който толкова лесно и многократно предоставяше таланта си на Драматичното дружество, изигра мълчаливия Холм със сдържаността, изисквана от актьор, пресъздаващ мъж, който крие нежно сърце под груба, повърхностна външност. А Мари Фрауендорфер се стреми да направи неувимата природа на Гертруд, толкова трудна за разбиране *както* с думи, така и с жестове, разбираема с всички ресурси на значителното си умение. Тя успя по възхитителен начин.



## «МАДОНА ДИАНОРА»

Сцена от Хуго фон Хофманстал

*Изпълнение на Freie Bühne, Берлин*

, че планетите в небесната сфера, чрез движенията си, създават чудна хармония, която остава незабелязана, защото сме свикнали с нея. Представете си ухото, внезапно отворено за тази музика! Колко различно би ни се сторил светът! Какво би се раздвижило в душите ни, ако звукът на планетите би им въздействал! Такива мисли възникват, когато човек се сблъска с изкуството на Хуго фон Хофманстал. Той извиква хармонии от неща, които ни изненадват, сякаш планетите внезапно пеят заедно. Струва ми се, че е надарен с безкрайно деликатна душа и фино организирани сетива; и това, което ни разказва за света, най-вече ни убягва, защото навикът ни пречи да го възприемем. Хофманстал пренебрегва по-грубите аспекти на света; затова по-фините неща се разкриват на ума му. Той позволява на поразителните черти в явленията, които занимават хората в обикновения живот, да отстъпят на заден план; но той изважда наяве тайната красота, която иначе остава скрита. В неговия поглед към света се крие безкрайно очарователен произвол. Във въпросната „сцена“ човек открива малко от грубите, остри линии, с които драматурзите обикновено изобразяват живота. Мадона Дианора очаква любимия си; мъжът я убива заради изневярата ѝ. Бедно и бледо е това действие. И все пак, под повърхността, сякаш, то крие богатство от красота. Хофманстал отрязва повърхността и разкрива най-фините клонки на вътрешната красота. Неговият начин да гледа на нещата е като да слушаш оратор и да обръщаш внимание не на смисъла на речта, не на съдържанието на думите, а само на звука на гласа и музиката, присъща на езика му. Разбираемо е, че такъв начин не може да бъде перфектно представен със средствата на нашето сценично изкуство –

изпълнението на Freie Bühne, въпреки усилията, които Луиз Дюмон положи в ролята на Мадона Дианора, не беше много задоволително.

"МЪРТВО ВРЕМЕ" Драма в три  
действия от Ернст Хардт

*Изпълнение на Freie Bühne, Берлин*

Триактната драма на Ернст Хардт, която следва „Сцена“ на Хофманстал, е младежко произведение с най-лошите недостатъци на подобно произведение: зависимост от модели, липса на ярки наблюдения и тромавост в структурата на сюжета. Ибсен, Хауптман, Метерлинк и много други могат да бъдат чути да говорят в изреченията на Хардт. Става дума за четирима самотни хора. Естела живее живот, лишен от духовен живот, редом със съпруга си, защото той преследва философските си размисли и ѝ позволява да атрофира. В къщата живее и друга жена: някога е била сгодена за съпруга си, а сега е „в известен смисъл омъжена и за двамата“. Тя търпи да живее в къщата, защото вижда, че жената, която е взела любовника ѝ, не е щастлива. Тя намира щастието си в това да бъде опора и на двамата съпрузи. Водени от силната си воля, животът на „самотните“ се носи по течението. Тогава изведнъж се появява четвърти човек, бившият любовник на Естела. Някога той я е предал на съперника си, защото е вярвал, че тя ще бъде щастлива с него. Той осъзнава, че е сгрешил и вярва, че има право да внесе яснота в отношенията между съпрузите. Мъжът, виждайки светлината, влиза във водата.

сериозна артистична амбиция. Но в нито един момент зрителят не е пренебрегнат; хората и техните конфликти са посрещнати с безразличие. Те не са житейски преживявания; те са просто подбрани. Всичко изглежда втора ръка. Пиесата е написана от поет, който засега познава живота само от книги.

«ЙОХАНА» Пиеса в три действия от  
Бьорн Бьорнсон

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Бьорн Бьорнсон, както разкрива пиесата му „Йохана“, е сложна личност. Първо, той е интелигентен човек, но му липсва творческата сила на истинските поети. Той разбира добре интересен, належащ проблем, но не може да го развие достатъчно драматично, за да ангажира публиката. Второ, той е човек, умел в театралната рутина и следователно би могъл да напише добра пиеса, ако реши да използва това умение, но също така се стреми да бъде изтънчен артист. Следователно, пиесата му се колебае между обикновен театрален спектакъл и произведение на изкуството. Трето, той се стреми да бъде свободомислещ, но е способен само да замени старите предразсъдъци с нови. Затова той рисува носителите на остарели мнения във възможно най-негативна светлина. И накрая, четвърто, той носи известно име. Ето защо пиесата му се играе на сцени, които биха ѝ обърнали малко внимание, ако беше написана от обикновен мелничар.

Съжалявам за проблема. Йохана Силов е надарено момиче, което вероятно ще постигне далеч в музикалните изкуства, ако ѝ бъде позволено да се развива свободно, *според талантите си*. Баща ѝ е починал. Въпреки че е бил обикновен майстор дърводелец, той е притежавал рядка любов към изкуството и музикална чувствителност. Той е предал и двете на дъщеря си. Тя е получила от него и друго наследство: годеник. В последния му час тя е трябвало да му обещае, че ще търси щастието си в брак с теолога Отар Бергхайм, защото грижовният баща е вярвал, че може да умре спокойно, знаейки, че любимото му дете ще бъде под закрилата на тази вярна душа. Йохана сега живее в къща с майка си, вдовицата Силов, двамата си братя и сестри Ханс и Йохан, нейния годеник, и

стар чичо. Блестящо бъдеще като художничка изглежда е нейната „вътрешна съдба“. Но как да го постигне? Майка ѝ, разбира се, е глупава и не разбира нищо от талантите на дъщеря си. Братята ѝ са непокорни негодници, които винаги се карат и бият, вдигайки такава адска врява, че Йохана не може да работи. Годеникът ѝ е набожен теолог, твърдо решен да спази обещанието, което е дал на бащата на Йохана на смъртния му одър. Той иска да бъде непоколебима опора за Йохана, но също така копнее да изпита малко от това, без което една любовна връзка в крайна сметка е непълна: целувка от време на време или нещо подобно. Йохана обаче живее твърде много в своите артистични фантазии, за да има време за такива неща. Освен това добрият теолог просто не може да понесе артистичните занимания на булката си. Мисълта тя да се скита по света като художничка, докато той, като пастор, се скита някъде в копнеж по нея, го измъчва непрестанно. Тези две природи не принадлежат една на друга; въпреки това те сякаш са оковани от волята на починалия. Какво ще стане с Йохана? Чудесна задача за истински поет би била да изобрази ужасните борби, които момичето понася, докато *стане достатъчно силно само*, за да наруши клетвата, дадена на баща си, или докато, неспособна да го направи, не загине. Бьорнсон предприема различен подход. Ханс Силов, добрият чичо, напълно разбира своята надарена племенница и прави всичко, за да ѝ проправи пътя към кариера като свободен художник. Точно навреме, Петер Бирх, импресариото, пристига, за да се погрижи за бизнес страната на нещата, заедно със Сигурд Стром, свободололюбивия поет, който лирично разказва на момичето за нейния скрит потенциал и съдба. Накрая, за да се гарантира, че всичко ще върви гладко, добър приятел осигурява временно настаняване, след като добрият чичо, пламенният поет и проникателният импресарио успяват да убедят амбициозната художничка да избяга от годеника си. Публиката е срамно измамена. Обещан е интересен вътрешен конфликт, но с безинтересна ръка...

да се задоволи с хора, които са твърде незначителни, за да бъдем пленени от психологическите конфликти, които иска да изобрази с тях.

За да влоши нещата, представлението в Дойчес театър се оказа далеч от очакванията. Само Емануел Райхер изигра чичо Ханс с хумора, предназначен за ролята. Лоти Сароу сякаш няма всички качества, които един актьор трябва да притежава за професията си. Момичето, което поетът си е представял, е интересно – момичето, което той е изобразил, е по-малко интересно – а момичето, което Лоти Сароу изобразява, е най-малко интересно от всички.

### „КРАЛ ХЕНРИ V“

Пиеса от Уилям Шекспир ,

*изпълнена в театър „Лесинг“ в*

*Берлин*

На 1 септември театър „Лесинг“ представи първото си представление под новото ръководство на Ото Нойман-Хофер. Изпълнената пиеса беше „Хенри V“ на Шекспир . Представлението беше театрално събитие от най-висок ранг и ще се върна към него в следващия брой. Днес бих искал само да кажа предварително, че е заслуга на новия режисьор, че това интересно произведение на Шекспир, което не беше играно в Берлин от дълго време, беше представено и че продукцията е режисьорско постижение с образцово качество. Забележителен принос към отговора на въпроса: как трябва да се поставя Шекспир днес?

В книгата си „Уилям Шекспир“ Георг Брандес заявява, че „Хенри V“ не е една от най-добрите пиеси на поета, но със сигурност е една от най-очарователните му. Достатъчно е само да се наблюдава как Шекспир изобразява главния герой на драмата, за да се съгласи с тази оценка.

С второто изречение, което този цар изрича, ние вече започваме да му симпатизираме; и чувстваме, че ще го последваме в скръб и радост. Въпреки че може да се развие пред нас във велик човек, ние ще се радваме, че една очарователна личност е станала велика; въпреки че може да загине от собствената си неадекватност, той ще спечели нашето съжаление, но няма да загуби нашата любов. Той не е бил аскет, докато е бил престолонаследник; но веднага се отказва от лекомислените занимания и прави строгите задължения на владетел своя богиня, веднага щом короната украси главата му. Поетът ни принуждава да обичаме този човек. Защото самият той го е обичал. И безпогрешно ни показва, че е искал да каже: истинският цар говори така: *че е човек като всички останали*, че небесният свод му се явява както на всички останали и че сетивата му са подчинени на универсалното човешко състояние.

„Като оставим настрана церемониите си, той се появява  
в  
голотата си само като мъж и въпреки че наклонностите му  
се извисяват по-високо от тези на другите мъже, те  
въпреки това се свличат със същото крило, когато се  
свличат  
.“  
1) (Действие IV,

Ето как изглежда този крал, когато разгледаме сърцето му;  
когато погледнем интелекта му, той е не по-малко значим.  
Архиепископът на Кентърбъри казва за него:

„Само го чуйте как говори за теология,  
И с голямо възхищение, ще изпълните ли  
желанието?  
Вътре кралят беше прелат;  
Той го чува да преговаря за държавни дела,  
Значи вярвате, че той изучава само това;  
Чуйте неговите военни разговори и ужасяващи  
битки  
Ще го чуете изпълнено в музика.

Доведете го до политически случай,  
Той ще развърже същия гордиев възел ,  
Поверителен като колянните му връзки; когато  
говори,  
*Въздухът* , необузданият развратник , е  
безмълвен. (Деян. 1:1)

Вярвам, че в това произведение Хенри Шекспир е искал да изобрази крал, за когото би могъл да каже: това е видът държавен глава, под чието ръководство съм щастлив да бъда английски поданик.

Събитията в драмата са чиста история. Няма драматично напрежение, няма вътрешна движеща сила, която да тласка историята от сцена на сцена . Под формата на диалог ни се разказва как Анри тръгва да завладее френския трон, как след многобройни военни приключения постига целта си и дори довежда франкската принцеса у дома. Всичко това е богато преплетено със сцени, в които дарбата на Шекспир да изобразява хора и да изобразява характера на цели социални класи се разкрива по прекрасен начин. Когато герои като валезийските флюели ни разказват за неща, които нямат нищо общо с развитието на сюжета, ние слушаме с удоволствие. За миг осъзнаваме, че просто виждаме поредица от сцени, нанизани една на друга; но изоставяме всички предварителни представи за драмата, когато сме толкова завладени, противопоставяйки се на всички условности.

И в още един смисъл Шекспир се разкрива в тази пиеса като обичан поет. Смирението, с което той позволява на своя „Хор“ да говори за връзката между живота, действието и поезията, е забележителна черта у най-влиятелния поет, живял някога. Хорът се обръща към публиката:

„Но простете ми, скъпи мои,  
За безчувствения, плитък ум, който се осмели,  
на това недостоен ешафод  
Такова сериозно обвинение. (Пролог)

и

„Следователно, високо и ниско,  
Виж как недостойнството може да го беляза,  
Лекото разрушаване на Хенри през нощта.  
Така че нашият екипаж трябва да лети за срещата,  
Където ние (о, срам!) ще бъдем силно обезобразени  
С четири- пет дрипави, безвкусни остриета,



Лошо организиран, абсурдно груб ,  
Името Азенкур. Но седнете и вижте,  
Мислене за истината там, където е нейната илюзия.  
(Действие IV, 1)

В подобни твърдения има голяма мъдрост. Голямото изкуство заема полагащото му се място по отношение на живота. Малкото изкуство твърде често се стреми да се издигне за сметка на живота и да претендира за позиция, на която не му принадлежи.

„Хенри V“ е драма, от която опознаваме Шекспир, човекът, в цялото му очарователно величие. В нея той казва какъв крал иска той, като англичанин, а също така ни разказва как мисли за връзката между изкуството и живота си.

Разбира се, драмата, такава каквато е била предавана като шекспирова, не може да бъде изпълнена днес. Театър „Лесинг“ представи на 1 септември представление , *което* отговаря на всички изисквания на съвременното театрално изкуство. Артистични педанти, разбира се, също намериха много за критика в това представление. И човек дори не е нужно да е артистичен педант, за да признае, че днес можем да толерираме повече Шекспир, отколкото ни е позволил Дингелщет. Бих искал да кажа на театралния режисьор: обратно към Шекспир чрез Дингелщет. И най-вече: какъв е смисълът от такива монолози като тези, произнасяни от незначителния човек, който служи на Ним, Бардолф и Пистол?

Колкото и яростна да е критиката ! Някои я хвалят; други пишат, че не *могат* да различат „Хенри“ на Шекспир от този на Вилденбрух, защото са си затворили очите и са си запушили ушите в театър „Лесинг“ на 1 септември. Когато прочетох една от рецензиите на един от тези тирани, който си е запушил ушите, се засмях; защото имам цялото си уважение към господата, които са поставили представлението на 1 септември; но със сигурност добрият Шекспир не се разваля толкова лесно, че човек да трябва да си запушва ушите.

## „БРАЧНА ЛЮБОВ“

Драма в три действия от Георг фон Омптеда,

*изпълнена в театър „Лесинг“, Берлин*

Тази пиеса е една от онези театрални постановки, на които човек може да се наслади истински само ако гледната точка на социалния живот е подобна на тази на енорийски политик. Необходима е известна доза филистерство, ако не иска да смята конфликтите за незначителни за пиеса, продължаваща повече от два часа. Виктор Шрьотер е от онези почтени буржоазни типове, които „се наслаждават на младостта си“ и когато се наситят, отплават в пристанището на брак, който би се харесал дори на най-строгия пастор. С наближаването на безопасно пристанище обаче започва да се носи доста неприятна миризма. Защото задлъжнелият Виктор се нуждае от наистина неприятен спътник, който да управлява кораба му: сватовникът Сюберсо, който го запознава с еднокраката, осиротяла милионерка Хедвиг. Непокколебимият сватовник получава комисионна, която Шрьотер му прехвърля от парите на пленената съпруга. Бракът става щастлив. Шрьотер постепенно се влюбва в своята Хедвиг, сякаш не я е купил и сякаш тя не е донесла милиони в дома му. Тя е „идеалната“ жена. Влюбва се от пръв поглед, защото така трябва да се изразява истинската любов. Тя не подозира нищо за начина, по който Виктор се е влюбил в нея, и вярва, че тя би била вечно нещастна, ако някой мъж я беше взел заради парите ѝ. Това силно разстройва вече толкова добре възпитания Виктор и той постоянно иска да признае своята „тайна“. За да се създаде драматичен конфликт, това не може да бъде толкова лесно. Отдавна дискредитираният сватовник трябва да се появи отново. Той идва отново в къщата, защото отново се нуждае от пари. Някои мръсни истории го принуждават бързо да избяга в Америка. Виктор е уж...

Дай му парите, ако иска да попречи на нещастника да наруши щастливия брак и да разкрие как да стане блажен съпруг. Но Виктор, както вече беше споменато, е станал добър и той показва амулета за късмет на вратата. Той все пак иска да си признае. Но такива съдбоносци не се отправят толкова лесно. Той се връща отново и намира жената сама. Тъй като тя, както вече беше споменато, е „идеал“, тя събужда човешка емоция дори в сърцето на този мръсен посредник и доблестният мъж ѝ казва, че благородният Виктор също е играл хазарт веднъж и че сега е там, за да събере дълговете от хазарта. Хедуиг съчувства на Виктор и го убеждава да плати „дълговете“. Добрият човек все пак си признава и Хедуиг е доста тъжна за известно време. Но, разбира се, тя му прощава и всичко е наред.

Това са конфликти, които не всеки може да разбере. Човек винаги има чувството: какъв е смисълът от цялата тази суматоха? Но ако си склонен да приемаш тези неща сериозно, тогава трябва да намиращ удоволствие и от фино изградения, макар и донякъде бавен, сюжет. Ако не си склонен да го правиш, тогава просто трябва да осъзнаеш, че не си от онези, за които са написани подобни пиеси.

За мен представлението в театър „Лесинг“ беше по-интересно от самата пиеса. Доколкото знам, трябва да кажа: Не вярвам, че която и да е друга берлинска сцена в момента предлага толкова отлични изпълнения. „Умението на режисьора тук постига нещо наистина изключително. А що се отнася до отделните изпълнения, Виктор Шрьотер на Фердинанд Бон, Хедвиг на Елиз Зауер и сватовницата на Адолф Клайн бяха толкова добре развити, че човек с удоволствие следеше всеки техничн нюанс. Това представление ни дава голяма надежда за времето, когато театър „Лесинг“ ще може да представи драма, която може да предизвика по-дълбок интерес. Разбира се, режисьорите не могат да създават добри пиеси от нищото. Но тези, които искат пиесите им да бъдат изпълнени по достоен начин, сега знаят, че това е възможно в театър „Лесинг“.

"БАБА" Фарс в четири действия от  
Макс Драйер

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Очевидно през цялото това време съм преценил погрешно Макс Драйер. Когато комедията му „На лечение“ беше представена миналата година, все още си мислех, че има артистични амбиции. По онова време нещо като артистичен проблем сякаш прозираше през тривиалните шеги и фарсовите преувеличения. „Баба“ ме информира, че Макс Драйер дори не иска да бъде смятан за художник. Той иска да забавлява театрална публика в продължение на два часа и половина, точно както Шьонтан, Каделбург и други не-поети. Ако знаеш това, значи всичко е наред. Приспособяваш се съответно и не правиш никакви фалшиви очаквания. Защо бихте казали, че една забавна закачка е безполезна литературна материя? Защото Макс Драйер не иска да предлага нищо повече от забавни шеги и е успял по възхитителен начин. Че един привидно упорит ерген хули жените, наричайки ги „безмозъчни“, дори „престъпници“, че създава дом без нито една прислужница, защото веднъж е имал инцидент, докато е ухаждал – това е нещо, което те кара да се замислиш: сигурно съм чувал това някъде преди. Това, че след това рояк от жени нахлува в изцяло женската му среда, е – според театралната техника – даденост, както и фактът, че в тази среда се формират няколко брачни съюза и че женомразецът в крайна сметка целува, прегръща, жени се и решава да не остане бездетен. Този „сюжет“ включва много банални, но предизвикващи смях преувеличения. Макс Драйер е осигурил отлично либрето за актьорите, които по този начин успяха да покажат всичките си нюансирани умения. Шумният, ругаещ, пиян, лаком, женомразец ерген, който накрая *се оставя да бъде ударен и погален* ... Франц Гътъри го е изобразил така, както очевидно е замислил авторът на текста.

Исках. Предполагам, че си е помислил: Ще напиша роля, от която един добър актьор може да направи нещо. Хедвиг Ниман-Раабе, която като вдовица Матилда трябва да „лекува“ женомразеца, отново беше това, което винаги е била: велика актриса. Можех да кажа само хубави неща за останалите участници. Всичко това не означава нищо повече от това, че театър „Лесинг“ би могъл да играе добри пиеси, ако изобщо имаше такива. Добри пиеси, къде сте? Няма да ви попречат да бъдете играни в този театър. Не би ли трябвало най-накрая да има нещо, което е дошло от истински, жив поет? Всички поети ли са мъртви? Не мисля. Те ще дойдат и тогава театър „Лесинг“ ще принадлежи на живите. Защото говорим за живи *поети*! Макс Драйер може да е жив, но поет... ами...

### „Сирано фон Бержерак“

Романтична комедия в пет действия от  
Едмон Ростан. Немски превод от Лудвиг Фулда

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

на Едмон Ростан беше представена в Дойчес театър на 14 септември. Всъщност нямам реална причина да коментирам тази драма, особено по повод това представление. Защото подобна продукция представя само изкривен образ на изящното произведение на изкуството. Този Сирано е наполовина герой и наполовина карикатура; в Дойчес театър всичко беше направено, за да се направи героят неузнаваем чрез карикатура. Нищо, абсолютно нищо от трагикомедията, която Ростан е замислил, не е видимо в Дойчес театър. Всичко е неразбрано, всичко грандиозно и всеки детайл. Стилът, в който трябва да бъде представена драмата, е напълно неправилно използван. Представлението изглежда варварско. Сирано има...

Голям нос. Това е един от недостатъците му. Но трябва ли тогава човек да си „измисля“ нос, който се подиграва на всяка изтънченост в изкуството? Цялото представление е като носа на Кайнц. Може би все пак ще се върна към драмата, но със сигурност не към тази конкретна постановка.

#

Едмон Ростан изобразява човек, с когото съдбата играе безразсъдна игра в комедията си „Сирано дьо Бержерак“. Гьоте казва за природата, че сякаш е замислила всичко за индивидуалност и не се интересува от отделните личности. Сирано е индивид, за когото природата се интересува много малко. Тя го е създала само за да се подиграе напълно на собствените си намерения. И е безразлична към страданието на един беден човек, причинено от нейните капризи. Тя дава на този мъж душа, идваща от царството на красотата и величието; но в същото време го прави грозен и неспособен да развие истинско величие. Сирано обича Роксан. Поради грозотата си, той не може да си представи, че любимата му го обича в замяна. Нейните чувства са с красивия, но неинтелигентен Кристиан фон Ньовилет. И Сирано трябва да издържи молбата на Роксан да бъде опора на любимия ѝ. Той изпълнява тази молба изцяло в съответствие с ролята, която жестоката природа му е отредила. Роксан никога не би обичала мъж, който не може да говори и пише за любовта с изискани фрази. Кристиан, тази красива *черупка* на празна душа, може да спечели и задържи любовта ѝ само с помощта на Сирано. Сирано учи Кристиан какво би казал на любимата си, ако любовта му беше взаимна. Така Кристиан може да опише чувствата си с красиви думи. Но дори писмата, които Кристиан пише до Роксана, са написани от Сирано. Грозният мъж, който трябва да се откаже от любовта, ги пише за красивия мъж, на когото женската обич е незаслужено дарена. По този начин Роксана се влюбва в душата на Сирано, която ѝ говори от тялото на Кристиан. Мъченията на лишенията и начинът, по който Сирано ги понася, са съдържанието на комедията. Мъжът, презрян от природата...

Пациентът, по свой собствен начин, се опитва да се справи с живота. Силата и компетентността му му дават власт над събратята му, въпреки че чудовищният нос, който обезобразява лицето му, предоставя достатъчно храна за подигравки. И той експлоатира тази власт. Той се наслаждава да се отнася с онези, които го заслужават, като с негодници. Обича да си играе с хората, защото и природата си играе с него. Трябва да се бие в безброй дуели. Защото е умел фехтовач; и като победител с оръжието си, той може многократно да забрави, че съдбата го е направила победен човек веднъж завинаги.

Ростан успява да изобрази такъв герой с хумор. Човек се ядосва на лекомислената игра, която природата играе със Сирано; но погребва гнева в сърдечен смях. Защото страдащият герой позволява на противоречията, присъщи на неговото същество, да бушуват едно срещу друго; и по този начин трагедията на живота му многократно се превръща в комично. Сериозността на живота обаче е в основата на тази драма. Винаги трябва да имаме това предвид, въпреки пакостите, в които се впуска Сирано. Ростан използва всички инструменти на театралната техника; но той поставя тези инструменти в служба на дълбок екзистенциален въпрос. Сериозността се явява пред нас в приятен вид. Тя не разкрива нищо от истинския си характер; по-скоро извежда този герой до външен израз чрез безгрижна игра. Ростан заслужава голяма похвала за това, че не се е оставил да бъде смазан от тежестта на задачата си. Че не е казал на хората: вижте как страдате, как ви измъчва природата, а им е *показал* как могат предизвикателно да се изправят срещу сериозното, без да приемат стоически израз. Ростан е един от онези поети, които виждат задачата на изкуството в това да помага на хората да преодолеят мъките на ежедневието. По-драматично би могло да се каже: той иска да води отвъд реалността. Неговият свободен стил е доказателство за това фундаментално артистично убеждение. Лудвиг Фулда е уловил този свободен стил по възхищение в немския си превод на комедията.

## „НАПОЛЕОН ИЛИ СТО ДНИ“

Пиеса в пет действия от Хр. Д. Грабе.

Адаптирана за сцена от О. Г. Флюген.

*Представление в театър „Бел-Алианс“, Берлин*

Въпреки величието си, Наполеон притежава само половината от драматичния характер. Величието му ни се представя по прекалено опростен начин. Единствената мисъл, която възниква в съзнанието ни, когато разглеждаме този човек, е неговата сила. И освен тази сила, всичко, постигнато чрез нея, изглежда повече или по-малко неуместно. Невъзможно е да се измисли драматичен сюжет с Наполеон в центъра, който да се разгърне по начина, който изисква драматичното изкуство. Ние постоянно сме изкушавани, във всичко, което Наполеон прави, да се възхищаваме на силата на волята му и да не се занимаваме със съдържанието на действията му. Колкото и сигурно да е чувствал величието на Наполеон, въображението му не е могло да му придаде драматична форма. Всъщност, изглежда сякаш силата е действала едностранчиво върху творчеството на Грабе в тази драма, потискайки всички други способности на драматурга. Без да се съобразяваме с това, което е драматично и театрално възможно, пише Грабе. Вместо драматично развитие, ни се представя поредица от сцени, държани заедно почти единствено от последователността на събитията и главния герой. Ние не ги гледаме просто заради самите тях, а по-скоро защото сме привлечени от тях с убеждението, че *ще научим нещо за една силна* личност. О. Г. Флюген адаптира драмата за сцена. Той има твърде тясна представа за това какво е театрално и ефектно. Той е спасил *твърде* малко от творчеството на Грабе за пиесата, която е създал. Въпреки това, открих, че драмата, дори в тази разрежена форма, предлага значително удоволствие. Несъмнено е заслуга на Георг Дрьошър, че я е пренесъл на сцената, доколкото е могъл с художествените средства, с които е разполагал.



## «ДЖЕСИ» (ЖАЛУЗА)

Комедия в три действия от Александър  
Бисон и Адолф Льоклер

*Представление в театър „Резиденц“, Берлин*

Комедията „Ревност“ от А. Бисон и Льоклер може би би могла да ни разсмива от сърце в продължение на два часа, ако методите, използвани за лечение на граниещата с лудостта ревност на млада жена, не бяха толкова дразнещи. Мадам Морой смята всички мъже за прелюбодейци. Собственият ѝ съпруг, разбира се, не е изключение. Тя никога не е виждала нищо, което би ѝ дало и най-малката причина да подозира нещо. Но именно защото не вижда и не чува нищо, което би ѝ дало повод да го обвини, тя го смята за таен престъпник. Приятел на семейството иска да я излекува. За тази цел възрастните родители трябва да станат комици. Те трябва да представят на ревнивата си дъщеря картина на семейна двойка, която трови живота им с ревност. Тази пиеса в пиесата омаловажава стойността на безобидния фарс. Подобно лекарство е не само грях срещу всяко чувство за реалност, но и доста очевидна липса на вкус. Освен това прави изпълнението на пиесата почти невъзможно. Защото ще има много малко актьори, способни да изобразят неактьори, изпълняващи комедия.

## „СЪДОВА ПОМОЩ“

Комедия в четири действия от Тило фон Трота

*Спектакъл в Neues Theater, Берлин*

„Придворната милост“ на Трота се развива в малък княжески двор. Самите принцове са добри и благородни хора. Само лакеите развалят всичко с глупостите и интригите си. Министърът на финансите е единственият друг „благородник“.

той трябва да присъства, за да може низостта на придворните да бъде подчертана по подходящ начин. Дъщерята на барон, живеещ далеч от двора, един вид издигната „невинна провинциалистка“, е олицетворение на интелигентност, почтеност и други изящни добродетели. Тя е убедена да отиде в двора, който и баща ѝ, и тя презират, и веднага става придворна дама. Само за няколко часа *тази* умна жена прави повече добро в двора, отколкото трупата придворни би могла да направи през вековете. Тя е подходящият човек, който да осъществи брака между младия принц и братовчед му, необходим за помирителен изход, докато преди нейната намеса заблудените роднини, за да упражнят всякакви съображения, искат да продадат двамата души, които сякаш са създадени един за друг, на други, неподходящи за тях. Старите театрални персонажи от поколението Мозер-Шьонтан с нови имена и малко по-различни украшения.

„НАСЛЕДСТВОТО“ - пиеса в три  
действия от Артур Шницлер

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

драматичните постижения на Шницлер с тези на жени, чийто грациозен външен вид и изискано облекло ни пречат дори да се замислим дали и душите им са значими. „Наследството“ обаче наистина оспорва този въпрос. Талантът и стилът на Шницлер изглеждат недостатъчни, за да се справят с такъв значим проблем като този, който е разгледан тук. Неговите енергични драматични способности очевидно са в най-добрата си форма само когато се занимават с малките кръгове, начертани от живота. „Наследството“, което Уго Лосати оставя на семейството си, след като е смъртоносно ранен при падане от коня си, е революционно...

Творчеството на Шницлер се задълбочава в душите на няколко души. Той не е достатъчно психолог, за да изобрази тази психологическа революция убедително и дълбоко. Не можем да надникнем във вътрешния живот на героите и следователно не можем напълно да схванем какво казват и правят. Наследството са любовникът на Уго Лосати и неговото дете. Той изразява като последно желание семейството му да приеме двете същества, които е обичал повече от всичко друго, в дома си. Бащата, донякъде изнемощял професор по икономика, не знае какво да мисли за подобно желание. Но тъй като е добър човек и невероятен слабак, не му е трудно да приеме „наследството“ така или иначе. Майката е веднага *склонна* да го направи, когато синът ѝ разкрива тайната си. Не разбираме обаче нищо за нейния характер. Затова сме безразлични към това как се държи. Запознаваме се със сестра Франциска по-подробно и затова прави впечатление, че тя от все сърце се съгласява с желанието на брат си и че дори дълбоко обича любимия му. Струва ми се обаче, че пред нас е герой на уважаваната Бирч-Пфайфер в съвременен костюм. Такива герои могат да бъдат открити и в сферата на списание „Gartenlaube“. Театралният еквивалент на това момиче е, разбира се, незаменим. Казва се д-р Фердинанд Шмит; той произхожда от скромно семейство, бил е учител на Хуго и след като става лекар, е приятел на семейство Лосати. Контрастът не би бил достатъчно поразителен, ако непредубедената, чувствителна Франциска и предубеденият, грубоват Шмит не се влюбиха. И те наистина се влюбиха. Шмит намира за по своята същност неприятно да вижда как семейство Лосати „петнят“ репутацията си, като приемат „любовницата“ и потомството на сина си в дома си.

Сюжетът става ясен скоро след вдигането на завесата. Хора като семейство Лосати имат съвест, затова изпълняват желанието за дете. Незаконнороденото момче веднага ни е представено като болно дете. Така че скоро ще умре. Така че скоро ще има и възможност да видим нежелания

Да изгони майката от къщата. Така пиесата ще завърши с нейното самоубийство. Лосати са хора със слаба воля, така че имат нужда някой да ги убеди да не поддържат „наследството“. За това е там д-р Шмит. Това негово поведение отваря очите на Франциска и тя отхвърля грубияна. Докато всичко това се развива по план, Ема Уинтър, вдовицата на брата на г-жа Лосати, притичва на всеки няколко минути и говори „отвъд доброто и злото“, искрено като женска баналност. Тя дори иска да вземе нещастния любовник на починалия в къщата, но – за да може самоубийството да се осъществи – в крайна сметка е разубедена от дъщеря си.

Това са значителни отстъпки, които Шницлер прави днес в изкуството на външния пейзаж. Същият Шницлер, у когото никога не сме забелязвали липса на дълбочина, стига просто да се отдаваше на приветливата си природа.

Немският театър показва на какво е способен този път, след като в „Сирано“ ясно заяви на какво не е. С изключение на Луиз Дюмон, която не беше подходяща за неблагоприятната женска роля на Траст, останалите актьори се представиха изключително добре. Райхер, Ритнер, Зауер и Винтерщайн обаче заслужават специално внимание.

### „СЕКРЕТАРЯТ“ - фарс от

Морис Енекин

*Представление в театър „Резиденц“, Берлин*

Фарсът „Секретарят“ (Неприкосновен) на Морис Енекин, който се играе в момента в театър „Резиденц“, можеше да бъде нещо специално, ако авторът беше използвал няколкото си десетки идеи, за да напише сатира върху процеса на създаване на театър, който процъфтява единствено от най-невероятните обърквания. Защото той е довел абсурда на погрешната самоличност до крайност.

Използва се най-абсурдният метод. В тази пиеса едва ли има човек, който да не бъде сбъркан с някой друг. И няма нищо, което да не е свързано с тази лудост. Но авторът не е написал сатира, а само един от гореспоменатите фарсове. Събитията изглеждат като подигравка с всякакъв разум; но авторът не се подиграва, той мисли глупостта сериозно. Главната роля, тази на секретаря, се играе от Рихард Александър. Не мога да намеря нищо, което да харесам в този актьор, който е голяма атракция в Берлин. Всяка дума, всяко движение, всичко е кокетна театралност при него. И тъй като той практикува това изкуство с гротескно съвършенство, недостатъците му се разкриват по наистина отвратителен начин. Никъде не се повдига въпросът какво произтича естествено от сюжета или ситуацията, а само как нещо трябва да се каже или направи, така че публиката да не може да спре да се смее. Много повече предпочитам Ойген Панса, който играе тесногръд и суетен член на парламента. Той постига нещо подобно на Александър, но с мярка и по начина, който пиесата изисква.

„ЗАВОЕВАТЕЛЯТ“ Трагедия в пет  
действия от Макс Халбе

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Винаги съм мислил различно за Макс Халбе от много други. Това, което е било почти всеобщо възхищавано в неговите „Младост“ и „Майка Земя“, аз смятам за – макар и изключително ценно – допълнение към големия му поетичен талант. Но Халбе, според мен, не е просто драматург на настроението, което изпитваме в „Младост“, на чувството, извиращо от родната почва, което се стича към нас в „Майка Земя“; Халбе е поетът, за когото са достъпни най-дълбоките кътчета на човешката душа, които съществуват във всяко време и място.

е у дома. Преди година, след представлението на „Майката Земя“, написах: „Вярвам в дълбокото прозрение на Халбе. Искам да кажа, че ако той го развие, това дълбоко прозрение, то би трябвало да достигне до най-отдалечените дълбини на човешката душа.“ Мислех, че тогава мога да усетя каква е артистичната индивидуалност на Халбе. Според мен той принадлежи към породата велики поети, които създават индивидуални характери, но по такъв начин, че тези характери ни насочват във всеки момент към това, което е вечно в човешката природа, което живее неизменно през всички времена и пространства и което намира посилен израз само при определени обстоятелства, отколкото при други. Голям човешки конфликт обзема поета. Той започва от най-съкровено преживяване на душата. След това се намира място и време, в които това вътрешно преживяване може да приеме най-добрата външна форма. Този път на истинския поет трябва да бъде и на Халбе. Досега той просто никога не е следвал този свой собствен път без безмилостност. В своя „Завоевател“ той го е направил. Макс Халбе наистина откри себе си чрез това произведение. Когато за първи път се сблъсках с драмата, пред мен се изправи дълбока психологическа дилема: проблемът на жената с любовта. Кажете каквото щете, една жена копнее за велик мъж, когото може да обича именно заради неговото величие. И ако вярва, че е намерила този мъж, тя става безгранично егоистична, не искайки нищо повече от това да притисне величието му към пламенните си гърди с ръце, притискайки го отново и отново, без никога да го пуска, задушавайки величието му с похотливи целувки. И истинската трагедия на жената трябва да е, че въпреки истинското величие, ръцете ѝ са твърде слаби, за да го държат. Мъжът ѝ бяга заради самото качество, заради което тя толкова пламенно го желае. Тя копнее да притежава великата, обширна душа, защото е велика и обширна. Но тъй като тази душа е велика и обширна, в нея все още има място за... нещо друго. Филистимците със сигурност ще ми простят, че го писах по този начин. Филистимците толкова лесно си затварят очите за тази вечна трагедия, която

натрапва между великия мъж и великата жена.

Макс Халбе е написал тази трагедия . Агнес, съпругата на Лоренцо, е великата жена, която търси великия мъж, защото той е единственият, когото може да обича. А Лоренцо е великият мъж, когото Агнес обожава, но в чиято душа все още се крие семето на малката Нинон, която също търси великия мъж. И великата Агнес убива малката Нинон, защото величието на мъжа, заради когото го обича, става фатално за съпругата.

Това е проблемът на Халбе. За да изобрази хора, преживяващи подобни конфликти, той се нуждаеше от фона на време, когато си представяме, че хората са имали смелостта да се предадат на естествения си егоизъм. Ренесансът е такова време. Ето защо Халбе е написал ренесансова драма. Ако беше поставил трагедията си в наши дни, щяхме да имаме усещането, че хората днес намират необходимите лъжи, за да поддържат истинските чувства дремващи под повърхността.

И Халбе успя да вдъхне душите на хора от Ренесанса в героите на своята драма. Те трябва само да застанат пред нас и да кажат няколко думи, за да разберат, че си имаме работа с хора с необуздан егоизъм и с такива, които притежават смелостта да проявят този егоизъм, без да го прикриват с идеалистична мантия.

С прости, изкусно стилизирани редове, Халбе е изобразил сюжет, в който героите предизвикват вечни преживявания на човешката душа. По този начин той е намерил пътя си към първичните източници на драматичната поезия.

Половината публика на 29 октомври не можеше да следва пътя, който поетът беше поел. Тази публика би предпочела да види друга идилична сцена от него, като тази в „Младост“. Те вече не разбират поета, който е намерил себе си. И тъй като берлинската театрална публика едва ли притежава най-лошите маниери, които една публика може да има, те се смееха, подиграваха и осмиваха „Завоевателя“.



На 29 октомври в театър „Лесинг“ имаше провал. Но не пиесата на Макс Халбе се провали. Не, провали се публиката. Тяхното разбиране не се доближаваше до мащаба на идеите на Халбе. Поетът може да се утеши в това. Когато все още беше неразвит и хвърляше „младежките“ си идеи на хората, те го разбираха. Сега, когато има какво повече да им каже, те му се подиграват. Какво каза Гьоте, когато беше в разцвета на силите си?

„Там хвалят моя Фауст и  
каквото и друго да реве в  
моите писания, в тяхна полза;

Старите Мик и Мак, това  
много ги радва; те си мислят,  
че тълпата вече я няма!

Още по-лоши от публиката в събота бяха рецензиите в неделя сутринта. В града на интелектуалците не можеше да се намери нито един критик, който да има и най-малка представа какво е замислил Макс Халбе. От безсилното бръщолевене на „леля Вос“ през хладката баня на Берлинер Тагеблат до грубите обиди на Локаланзайгер и Кляйне Джърнъл, човек можеше да изучи всеки нюанс на критичната некомпетентност. На 30 октомври човек трябваше да научи, че в Берлин няма нито един ежедневен критик, способен да се справи със значима поезия.

Недовършената поезия, в очите на онези, които я разбират, не можеше да се провали; публиката и критиците се опозориха. В събота невежеството и глупостта на тълпата се проявиха по най-лошия начин, а в следващата неделя един нелеп критик се самоосъди.

## „НАСЛЕДСТВОТО“

Пиеса в четири действия от Феликс

Филипи, *изпълнена в Берлински*

*театър, Берлин*

Домът Ларун притежава голяма фабрика за пушки. Когато тази „фабрика“ е основана, Хайнрих Сарториус е бил интелектуален помощник на по-възрастния Ларун. В момента, в който завесата се вдига, се навършват 35 години от основаването на фабриката. Провежда се юбилейно честване. По-възрастният Ларун е мъртъв. Синът му, барон Карл фон Ларун, е наследил „наследството“. Интелектуалният творец, тайният съветник по търговията Сарториус, управлява фабриката с енергия и всеотдайност. Той е напълно погълнат от „работата си“. Публикувана е подстрекателска брошура, в която по-младият Ларун е наречен „мастило в ръцете на по-възрастния“. Това е първият не толкова фин намек, че по-възрастният Ларун, който е спечелил благодарността на Дома Ларун и когото целият фабричен персонал боготвори, ще бъде отстранен. Втори, още по-крещящ намек е стереотипният театрален интригант, който се появява в лицето на началника на отдела ван дер Матиесен. Той има дъщеря, която се занимава с интригите от името на баща си и с флирта за своя собствена изгода. Държавата е оттеглила голяма поръчка, която е направила с фабриката Ларун, защото може да получи същите стоки по-евтино и също толкова добре от английска фирма. Тайната на фабриката е била предадена. След като чу това, всичко е ясно за публиката и ако героите в пиесата не трябваше да притежават онази степен на глупост, от която се нуждаят лошите драматурзи, за да развиват сюжетите си, старият Сарториус би казал на младия барон: „Скъпи приятелю, изхвърлете веднага този човек, ван дер Матиесен. Очевидно той е този, който е извършил предателството.“ Но не може да се направи така. Г-н Феликс Филипи ще трябва да разпусне публиката си само след

половин час. И трябва да запълни вечерта в театъра. Този стар Сарториус дори...

Фактът, че пиесата се нуждае от съучастник, за да разкрие истината – мошеникът Лоринсер, който първо помогна на Матиезен да предаде тайната на фабриката, а сега, срещу 20 000 марки, разкрива предателството на главния организатор – е досаден и дразнещ за зрителя. Това, че младият Ларун дълго време не схваща истината, е поне мотивирано от театрална гледна точка. Той се влюбва в кокетната дъщеря на Матиезен. А любовта, разбира се, е сляпа. Младият наследник забравя какво дължи на доверения съветник на баща си. Докато старецът започва кампанията си срещу този, който е навредил на фабриката, избухва разгорещен спор между верния слуга и новия господар. Опитният директор на фабриката е уволнен. За да се проточи напълно безинтересният сюжет, се използва всеки трик. От всички използвани методи, наглият опит да се докоснат до сърцата е най-отблъскващ. Фактът, че пиесата се е опитала да види в сюжета алюзия към едно от най-значимите политически събития в Германския райх, искам да регистрирам само като симптом на *безвкусицата* на някои от нашите вестникарски критици.

«Фюрман Хеншел» Пиеса в пет действия  
от Герхарт Хауптман

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

едно ежедневно, почти безинтересно събитие в драма, която следим с все по-голяма преданост от действие на действие и която, въпреки привидното безразличие на темата, ни оставя с усещането, че сме придобили ново разбиране за това, което наричаме човешка съдба. Изкуството на Хауптман несъмнено притежава нещо, което говори на деликатното

Ръцете на художника са очевидни. Хауптман не е свикнал с грубото схващане или оформяне на хора и действия, за да се съобразят с намерението на художника. Той не е запознат със стила на Шекспир, който винаги насилва нещата, за да ги вкара в драматична рамка. Очевидно той обича нещата, които изобразява, твърде много за това. Той вижда тяхната форма, техния живот с най-фина артистична чувствителност. Пред неговия любознателен поглед, пред неговата безкористна привързаност към предметите се разкрива простата, праволинейна истина на фактите; и когато той представя тази проста, праволинейна истина на хората, те най-накрая осъзнават колко фалшиво и изфабрикувано е собственото им възприятие за същите тези факти.

В силезийски спа град , през 60-те години на 19-ти век, живее каруцарят Хеншел. Той е добър, честен човек, способен да управлява бизнеса си и обичан от своите земеделски работници и гражданите. Но той е слабохарактерен и не е много мъдър в отношенията си с онези, които се възползват от слабостта му. В къщата му живее и прислужницата Хане. Тя е човек, който няма да се спре пред нищо, за да извърши престъпление, ако това означава, че може да завземе властта в дома на Хеншел. Съпругата на Хеншел е болна и скоро умира. Детето, което Хеншел има с тази жена, също умира. Докато всичко това се случва, Хане омайва каруцаря. Той се жени за нея, въпреки че е обещал на умиращата си съпруга никога да не го прави. Поведението на Хане води селяните до основателното подозрение, че тя се е отървала от първата му жена и дете. Тя също така има афера със сервитьор. Начинът, по който бедният мъж в хана е уведомен за изневярата на втората си жена от познатите си и как, когато е сигурен в това, е доведен до отчаяние и до доброволна смърт, е с неописуемо драматичен ефект в изобразяването на Хауптман.

Имаме работа с прости, недиференцирани хора и с действие, което се развива по съвършено праволинеен начин . Колко обезпокоителни са такива хора и такива действия.

Да можеш да бъдеш: само художник като Герхарт Хауптман, който вижда простотата в нейното величие, защото я вижда в нейната истина, *може да демонстрира това* . Само нека един морализиращ или идеализиращ поет се заеме със същата тема: това би било достатъчно, за да те накара да бягаш към хълмовете.

В поетическия талант на Хауптман има женска черта. Наблюдавано е, че жените в хода на брачния си живот постепенно развиват стил , *който* става все по-близък до този на съпрузите им. Приблизително такъв е случаят и с драматичния *стил на Хауптман*. Той става все по-близък до *характеристиките* , с които природата твори. Сравнете това развитие например с това на Шилер. Той все повече търси художествен стил, творчески метод, управляван от по-висши закони от *тези*, открити в природата. Шилер е мъжкият поет, *който се стреми да подражава на стила*; *Хауптман е женският гений*, *който* чака, докато зачене това, което ѝ е предопределено да носи. Не говоря нито в полза на Шилер, нито възнамерявам да кажа нещо в ущърб на Хауптман. Защото може би поезията като цяло е женски израз на психиката, а само философията е излив на истински мъжкото. Тогава поетите с мъжки черти биха били истински философски натури, които се изразяват чрез поезията. И може би поезията на Хауптман изглежда толкова нефилософска само защото той е истински поет!?

Представлението в Дойчес театър заслужава признание във всяко отношение. Режиурата беше идеално съобразена със стила на произведението, а актьорите се представиха образцово. Да се препише списъкът, за да се каже по една дума на похвала за всяко име, би било единственото нещо, което човек би могъл да направи, без да се направи несправедливост към другите. Но Рудолф Ритнер (Хеншел кочияшът) и Елзе Леман (Хане) трябва да бъдат споменати, защото те се справиха с двете най-трудни роли по най-добрия възможен начин.

## „ЗВЕЗДАТА“

Виенска пиеса в три действия от Херман Бар,

*изпълнена в театър „Лесинг“, Берлин*

Херман Бар някога е тръгнал да търси царството на великото, ново изкуство. А сега той ни носи пиеси, които възплъщават духа на Блументал. Саул, синът на Киш, е правил нещата по различен начин. Всъщност, човекът, който неотдавна е направил смели изявления: „Само по едно няма несъгласие, по едно са съгласни всички, старата гвардия и младежта. По едно няма съмнение: че натурализмът вече е приключил и че трудът, мъката на младостта търси нещо ново, чуждо, непознато, нещо, което никой още не е намерил. Те се колебаят дали това ще бъде нов идеализъм, синтез на идеализъм и реализъм, дали ще бъде символично или чувствително. Но те знаят, че не може да бъде натуралистично.“ (Бар, „Изследвания върху критиката на модерността“, 1894 г.)

В областта на драматичното изкуство Херман Бар вече е наясно какво трябва да бъде то . Не натуралистично, не символично; просто трябва да е в стил Блументал.

На 12 ноември Херман Бар се обърна към нас по този нов начин. „Звездата“ Лона Ладинсер изигра главната роля в пиесата на пощенския служител Леополд Визингер. Пиесата беше жалък провал. Актьорите, разбира се, се дразнят, когато пиесите, които играят, се провалят. Затова, на следващия ден след премиерата, в дома на Лона Ладинсер имаше ужасна тирада. Камериерката на Лона, самата Лона, госпожица Ципсер - провалена актриса и спътница на Лона - всички те хулеха публиката, драматурга и критиците. Всички хулеха с остроумни, остри изречения, сякаш фейлетонистът Бар внимателно беше вбил в тях всяко изречение от тяхната тирада. Това не беше нито натурализъм, нито символизъм, а по-скоро блументализъм. Поне добър в началото. Но после нещата се влошиха. Защото как провалилият се драматург и

Начинът, по който Лона и Грете се влюбват, как поетът се изнервя, гневи се и се оплаква, защото любимата му не може да се откаже от живота, който е водила преди, как този живот се разгръща пред публиката и как двамата се разделят отново, защото пощальонът в крайна сметка предпочита своята „Грете“ пред театралната звезда, и накрая, как тази звезда се посвещава с цялото си сърце на сцените, които означават света: всичко това се развива в три действия, които не са нищо повече от жалък опит за цветен тартизъм. Първоначално пиесата е трябвало да има четири действия. Четвъртото е съкратено, защото се е говорило, че е дори по-лошо от предходните две.

Преди няколко години Херман Бар произнесе следната присъда за „Самотните хора“: „И накрая, <Самотните хора>, в която той (Герхарт Хауптман) изпълни делото, което го очакваше и се нуждаеше от него, и изкупи дългогодишния копнеж на своя народ, като театрализира техниката на Холц с гениална бравада: спретнато и чисто лишена от всичко, което би могло да обиди масите, което би могло да смути умовете им, *сведена до любимите навици на тевтонските партери*, Европа, *сведена до Мюгелзее*, сякаш някой предава Морис Метерлинк на господин Каделбург.“ Сега Херман Бар пише пиеса, в която показва, че никаква работа не го очаква или не се нуждае от него, пиеса, в която той срамно разочарова дългогодишния копнеж на своите приятели – стига да не са слепи – в която той имитира техниката на Блументал с бравада, спекулира с всичко, което се харесва на масите, свежда Европа до шегите зад кулисите, сякаш господин Каделбург е бил предаден на господин Херман Бар.

Тази „звезда“, тази колекция от преживявания от по-небляскавия свят на театъра, облечени в шегите в стил фейлетон на Бар, е написана от същия човек, който някога е казал за себе си: „Но мога да се утеша, защото е поне приятна и ласкателна мисълта, че между Волга и Лоара, от Темза до Гуадалкивир, днес не се усеща нищо, което да не мога да разбера, споделя и оформя, и че европейската душа не крие тайни от мен.“



За да оправдае драматичните си баналности, Херман Бар сега е измислил собствена теория. На 22 октомври той пише в седмичника „Die Zeit“ за „Ханът „Белият кон“, заявявайки, че е бил „отлично забавен“ от представлението. И след това продължава: „Нашите млади хора със сигурност казват, че презират театъра. Не мисля, че са прави; във всички велики епохи той е бил най-великото нещо, културата винаги е имала последната си дума в театъра. Но добре. Тогава просто трябва да го оставят на мира. Бих могъл да кажа: Искам да бъда тих учен, аз съм си достатъчен, не се нуждая от други, дори не изисквам да бъда чут. Но тогава не трябва да искам да говоря. Ако искам да говоря, първо трябва да бъда оратор... Ако само нашите млади хора можеха да правят това, което Блументал и Каделбург могат, тогава публиката със сигурност ще им прости, че са <Dkhter>.“

„Поетът се отнася към драматурга, както ученият се отнася към оратора. Ученият може да има най-великите идеи, но това не го прави непременно оратор. Ораторът е някой, който има силата да контролира слушателите си с думи, така че те да се съгласят с него. По подобен начин драматургът е някой, който командва средствата на театъра по такъв начин, че зрителят да чувства това, което той го кара да чувства.“

Херман Бар живее във Виена. Там живее един оратор, който може така да пленява хората с думите си, че те се съгласяват с него. Тези, които са съгласни, следователно са го избрали за кмет. Казва се Люгер. Той държи във властта си онези, срещу чиято определяща черта дори най-старите богове се борят напразно. Учени хора, идете и се научете от него как да говорите, точно както Херман Бар се е научил от Блументал и Каделбург как да пише драми!

Представлението в театър „Лесинг“ и публиката бяха добре държани. Актьорите се представиха доста добре; публиката аплодираше и викаше автора няколко пъти. След това той винаги се покланяше, движейки дясната си ръка с грациозен замах към сърцето си. Не забелязах никакви други смущения онази вечер.

## „ОСВОБОДЕНИ“ Едноактен цикъл от Ото

Ерих Хартлебен

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Ото Ерих Хартлебен пътува до Рим всяка година. Разбирам, разбира се, че някои филистери трябва да посещават курорт на Северно море всяка година, но защо Ото Ерих трябва да ходи в Италия по едно и също време всяка година, ми се стори въпрос, който си струва да се зададе на носителя на този особен навик преди последното му пътуване до Рим. Изчаках подходящ момент да му задам този въпрос - и по този начин получих отговор. Ото Ерих ми каза, че трябва да ходи в Рим всяка година, за да избяга от мизерията на берлинския живот. В този красив град човек е *улегнал* и затова е измъчван от хиляди дреболии, денем и нощем. Няма дори да скрия факта, че по този повод той говори за неприятностите, които му е причинило съредакторството му на „Списание за литература“. Накратко: в Берлин човек е принуден да вижда „малките линии“, които животът чертае. Ото Ерих Хартлебен иска да избяга от тези малки линии за няколко „седмици“ всяка година, за да види живота в „големите линии“.

Такъв е Ото Ерих Хартлебен. Няма връх на възприятието, към който той да не може да се стреми, за да съзерцава живота. Но той търси най-лесния път, за да достигне този връх. Една стара поговорка гласи: няма царски път към математиката. Подозирам, че Ото Ерих никога няма да се занимава с математика. Не познавам дълбини на миросгледа, които биха били недостъпни за него. Но той става доста негодущ, ако са необходими усилия, за да се достигне тази дълбочина. Той познава сериозността на живота както никой друг, но има дарбата да приема тази сериозност възможно най-леко. Никога не съм срещал човек, в когото да открия благороден епикурейизъм, така напълно осъществен, както в него. Той е човек на удоволствието, но удоволствията, които търси, трябва...

е способен на каквото и да е действие, което дори бегло наподобява обикновеното ...

Всичко, което прави, е величествено . И величието му никога не се преструва на важно. Той предпочита да се пошегува с нещо подходящо, когато другите започнат да стават жалки, и да добави тежест към речите си, за да *ги накара* да изглеждат тежки.

Човек трябва да е запознат с тези характеристики на Ото Ерих Хартлебен, за да разбере първата пиеса от неговия едноактен цикъл „Непознатият“. Когато я прочетох, веднага си спомних за „общите очертания“, заради които той пътува до Рим всяка година. Това е вечният проблем: една жена е обичала един мъж, омъжила се е за друг по някаква причина, не е могла да го понесе и намира закъсняло щастие с мъжа, когото е обичала за първи път. Как това се разиграва в реалния живот е по същество без значение. Дълбочината се крие във взаимоотношенията между хората. И Хартлебен е представил тези взаимоотношения в „общи очертания“. Дали тези, които искат да „видят“ всичко, получават стойността на парите си, също е без значение. За тези хора, които питат какво „става“, поетът, разбира се, би трябвало да измисли „драматична басня“ с всякакви интересни подробности и да я развие в три действия. Но той не се е занимавал с тези хора. Следователно, „пренебрегвайки всички подробности“, той е представил общите черти на въпроса. Гьоте, който е написал „Тасо“, би се насладил на „Непознатият“.

от представлението. Не открих нищо от това. Театърът беше всичко. Но тази малка драма изисква изкуство. За театър „Лесинг“ би било чест да демонстрира тук какво може да постигне театърът. Едно добро представление на тази едноактна пиеса би могло да заглуши всички гласове на критиците на съвременния театър за известно време. Съжалявам, но трябва да го кажа: когато прочетох пиесата, почувствах величие, величието на Хартлебен, което описах по-рано. Когато я видях, не почувствах и следа от това величие. Всичко беше сведено до миниатюра. Искаше ми се да избягам.

Втората едноактна пиеса, „Сбогом на полка“, ми се струва далеч по-малко ценна от „Непознатият“. Не мога да събера особен интерес нито към съпругата на офицера, която е била омъжена за съпруга си, за да може той да изплати дълговете си, нито към мъжа, на когото тя изневерява с друг полков другар. Че аферата най-накрая е разкрита, офицерът е преместен в друг гарнизон и след това е убит от съблазнителя си след прощалната вечеря - всичко това е напълно без значение за мен. Но нямам какво повече да кажа по въпроса. По-скоро трябва да кажа, че Хартлебен е демонстрирал майсторството си на драматична техника тук. Всичко си пасва безупречно: човек е пометен от „как“, дори ако „какво“ е напълно маловажно.

искам да се спирам на тази най-слаба от четирите едноактни пиеси. След нея идва „Моралното искане“. Рита Ревера бяга от Рудолщат, град, пропит с морални изисквания, и става известна певица. Тя намира „Фридрих Щирвалд, търговец, собственик на фирмата CW Щирвалд и синове в Рудолщат“. Той иска да я върне към моралния живот на Рудолщат. Според него тя трябва: защото човек трябва да бъде морален, за да съществува морал. Между другото, Алфред, моят приятел, казва: „Паул Линдау правеше същата шега. Той възкликваше: Какъв би бил смисълът от морала, ако го няхахме?“ Но мой добър приятелю: Не разбираш ли нито Линдау, нито Хартлебен? Наистина нямам време сега да ти обяснявам разликата. Просто те питам: Не знаеш ли, че Ницше би бил във възторг от „Моралното искане“ и че той... - нищо повече. Да, чета писмата ти от Бреслау, Берлин и всъщност би трябвало да знам, че не благоволяваш да харесваш Ницше.

Стигам до последната едноактна пиеса, „Познанието“. Винаги съм намирал историята за „откъснатото копче“ за толкова възхитителна, че мисля, че издателят С. Фишер е направил страхотна сума с нея и че всички я знаят. Така че няма да я разказвам. Ще кажа само това: да я видиш драматизирана на сцена е рядко удоволствие. Ето какво каза Ото

Ерих е напълно под свой контрол, превръщайки светлината, ежедневието, в изкуство.

Не е редно да хваля моя съредактор. Затова само подчертах слабостите на четирите му едноактни пиеси.

## „ТОВА Е ТОВА, КОЕТО ОБИЧАМ“ –

фолклорна пиеса в три действия и пролог от К. Карлвайс

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

По време на мъчителната скука, която тази „народна пиеса“ причинява в продължение на три часа, мисълта непрекъснато изниква: Ето някой, който е искал да бъде Раймунд, но дори не е стигнал дотам, колкото Бирх-Пфайфер и О. Ф. Берг. Нещо толкова сантиментално и тромаво, но едновременно с това натрапчиво и безсмислено, е *трудно* да се намери в драматичния жанр, към който се *стреми тази пиеса*. Един отблъскващ човек, притежаващ всички инстинкти, които пораждат подлост и поквара, измъчва всички около себе си, защото е способен да обича само себе си. Той малтретира жена си, осъжда сина си на безделие, въпреки че синът копнее да работи самостоятелно във фабриката на баща си. Защото старият егоист отказва да се откаже от властта си, докато все още може да диша. Той отказва съгласието си, когато дъщеря му иска да даде ръката си на мъжа, когото обича, защото на долния му характер е по-подходящо да я омъжи за друг; а когато добър приятел изпада в нужда и мизерия, нито стотинка не може да се събере от този самовлюбен любовник. Това е първото действие. Предхожда се от пролог, изобразяващ кавга между феята Хуманитас и виенската фея. Символично, той има за цел да внуши как „доброто виенско сърце“ може да бъде изоставено от цялото човечество и поведено по пътя на егоизма и липсата на любов. Но

Виенчанинът трябва да преоткрие златното си сърце. За това пътешествие на открития „Бог Морфей“ обединява сили с Хуманитас и Виенската фея и – във второ действие – оставя злия егоист да потъне в ужасен сън, който показва на сънуващия къде ще го отведе коравосърдечие то му, ако Бог възнамерява да го накаже и да го направи беден човек. И когато завесата отново се вдига за третото действие, егоистът е просветлен: с комична пъргавина „Поетът“ е превърнал грешника в най-добрия баща, филантроп и примерен съпруг.

Всичко това се развива със същата тромавост, с която сме свикнали. Карлвайс иска да бъде наивен като Раймунд; но той е просто детински. В пиесата не се долавя и следа от този дух, духът, чрез който Раймунд веднага ни спечелва, когато завесата се вдига и неговите вълшебни истории се разиграват пред очите ни.

Ролята на застаряващия егоист Флориан Хайндл е изиграна от г-н Бон. Той прави всичко възможно, за да направи героя още по-отблъскващ, отколкото го е направил поетът. Госпожица Грос, която е трябвало да играе виенската фея в пролога и годеницата на младия Хайндл в драмата, е просто „красива виенка“ и в двете роли, без да предизвиква допълнителен интерес. Само Карл Валдов дава забележително изпълнение като слуга на Хайндл.

## „ТРИТЕ ПЕРА НА СЛАВАТА“ -

приказна пиеса от Херман

Зудерман

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

„Смело вдигам глава към заплашителните скалисти планини и бушуващия поток, и разбиващите се облаци, плуващи в огнено море, и казвам: Аз съм вечен и се противопоставям на вашата сила! Срутете всички вие върху мен, и вие, земя, и вие, *небе*, смесете се в дива суматоха

И...“

„Всички вие, стихии – пенливи, бушуващи и смилаци в дива борба, последната лъч слънчева светлина на тялото, което наричам мое: – само моята воля, с твърдия си план, ще се рее смело и студено над руините на вселената; защото аз съм завладял съдбата си и тя е по-трайна от вашата; *тя* е вечна и аз съм вечен като вас.“ Фихте изрича тези изречения в реч, която разглежда най-висшите цели на човешкия дух . Запознатите с *тях може да ги открият* отново в паметта си, когато се сблъскат с най-новото драматично произведение на Зудерман, „ Трите чаплови пера“. Защото трагедията на човека, прогонен доколкото е възможно от нещастна съдба от гордото съзнание, изразено в тези изречения, резонира в нас в тази замислена драма, по разтърсващия начин, който винаги чувстваме, когато завладяващите инструменти на драматурга разплитат най-големите житейски проблеми пред нас.

Хамлетовски герой, изправен не само пред проблема да отмъсти за престъпно убийство си баща, но и пред по-голям проблем: да се справи със самия живот, в цялата му загадъчна сложност: това е главният герой на Зудерман, принц Вите. Чрез злото дело на Видволф, наследството му е *отнето* . Херцогство Готланд, откраднато. Той изглежда е снабден с всички дарби, за да придобие това, което е наследил от бащите си. Но подобно на волята на Хамлет, неговата е парализирана. Самата съдба му пречи да спечели свободата и живота си, като трябва да ги завладява ежедневно. Причината за неговата трагедия е, че тази съдба, без борба, без стремеж, му подхвърля късмет. Но такъв късмет никога не може да бъде от полза за човек.

до народ на северен остров, където чапла е почитана като божествено същество. От тази птица той е откраднал три пера. Те могат да му донесат трите етапа на развитие на онова щастие, което единствено може да бъде дадено на човечеството. Но такова щастие може да принадлежи само на мимолетния живот. На живота, с който смъртта е неразривно свързана. На живота, който...



Огорчаваме се, когато мислим за смъртта. Всъщност, чиято единствена, безсмислена цел е самата смърт. Зудерман дава символичен израз на смъртта, единственото нещо, което може да разкрие истинската природа на такова мимолетно щастие, в „Погребалната жена“. Тя интерпретира съдбата на принца чрез трите чаплови пера. Ако изгори първото в огъня, жената, която го прави щастлив, му се явява като мъглива фигура в облаците. Ако изгори второто, тя ще застане пред него, като в сън. Той ще я държи в ръцете си, но напразно ще се стреми да я притежава. И накрая, когато и третото бъде погълнато от пламъците, жената, която представлява неговото щастие, умира пред очите му.

Подобно на парализираната воля в самия принц, до него стои и неговият верен слуга Ханс Лорбас. Той непрекъснато се опитва да го повдигне. Той е силата и огънят по житейския път на принц Вите. В първата сцена на драмата той ни разкрива и цялата си житейска съдба:

„Защото във всяко велико дело,  
Това, което се постига на земята,  
Само силата ще надделее.  
Нека само този, който се смее, управлява,  
Тъгата никога не трябва да надделява,  
Никога, който прелива от гняв,  
Никога този, който се нуждае от жени за  
сън,  
И най-малкото, който мечтае,  
го заварявам и облицовам със стомана  
Относно това, в което може да се  
превърне,  
Здраво ли съм вкоренен в душата му —  
Аз, боецът — аз, мъжът.

Принц Вите поема по пътя на живота, отреден му от съдбата, придружен от слугата си Лорба, когото е намерил отново, след като е заловил перата от чапла. Той отива в двора на Амбърската кралица на Самланд, вдовица с

шестгодишен син. Тя ще даде ръката си на този, който спечели турнира.

и хората му. Въпреки това кралицата дарява любовта си на Вите. Тя е жена, пълна с доброта и преданост, но трябва да я раздаде. Тя може да го смята само за победителя, спечелил сърцето ѝ; и това е принц Вите. Той става крал, въпреки че народът на кралицата на Самланд изпитва тежки угризения на съвестта, защото Вите не е спечелил честна победа - и въпреки че той не е щастлив, защото не получава и не защитава трона за себе си, а за младия крал от първия брак на жена си. Съдбата обаче, която решава щастието на мимолетния живот, е отредила тази жена на принца като негово щастие. Той не може да разбере тази съдба. Жената, дарена му, остава непозната и копнежът му е за предполагаемата непозната жена, която ще му се яви сомнамбул, когато изгори второто перо от чапла. Лорбас вижда как господарят му постепенно гасне до кралицата. Затова той внушава идеята да изгори второто перо от чапла. И когато то се превръща в пламък, Кехлибарената кралица, неговата съпруга, изглежда „лунатик“. Дори сега той не може да я *разпознае* като жената, отредена му от съдбата. По-скоро я вижда като досадник. Вярва, че появявайки се, тя е прогонила непознатата жена от ревност, жената, която е трябвало да се появи, когато перото от чапла е било изгорено. В този момент дълбоко трогателният дух на тази драма резонира от сцената: Ние не разбираме щастието, което получаваме без усилие, сякаш по магия, като дар; само спечеленото щастие можем да разпознаем като наше полагащо се. Зудерман ни предава тази универсална истина чрез чисто човешки мотив. Вите не може да намери път към сърцето на жена си, защото синът ѝ, който не носи белега на неговата кръв, стои на пътя му. Той дори намеква на Лорбас, че трябва да се отърве от този син. Защото разбойникът Видволф се появява за втори път, борейки се за кралицата. Вите трябва да се бори за себе си и за своя народ. Той вярва, че това е истина.

Той не успя да го направи дълго време , тъй като защитава не собствения си трон, а този на доведеното си дете. Когато Лорбас позна кралския син в цялото му превъзходство, не можа да го убие. И Вите също се зарадва, че този път верният слуга наруши клетвите си. С всички сили в себе си той се втурна срещу врага Уидволф и - наистина завладявайки кралството - само за да се отрече от него и да продължи напред, да търси жената, предопределена за него от огнената сила на чапловите пера. Разбира се, той не я намери, но се върна петнадесет години по-късно, за да изгори третата част от перата в присъствието на Кехлибарената кралица. В този момент жената, предопределена за него от съдбата, падна в смъртта. Едва сега, тъй като съдбата му се изплъзна, той осъзна, че е била предназначена за него. Той умря след жена си. Смъртта, под прикритието на погребалната жена, нямаше проблем да вземе двамата за себе си, защото му беше лесно да им дари мимолетно щастие, което никой от двамата не можеше да разпознае като свое. Той получава щастието като дар и не може да го разпознае, защото не го печели; а тя раздава щастието и не може да му се радва, защото го е раздала безразборно.

В тази драма на Зудерман няма задънена улица. Седиш там и чакаш с напрегнато внимание всеки предстоящ момент. Винаги фон на грандиозна идея и винаги завладяващ образ на сцената. Имаш усещането, че сериозен човек иска да общува с други сериозни хора по важен житейски въпрос. Изпълнени с благодарност, че сме станали свидетели на частица житейска философия в произведение на изкуството, напускаме театъра, който днес е до голяма степен лишен от какъвто и да е определен мироглед.

Представлението в Дойчес театър в Берлин беше такова, че може да се определи като драматично постижение от първа степен. Кайнц в ролята на принц Вите: човек може да й предложи само най-високи похвали; Терезина Геснер беше кехлибарена кралица, която караше *душата* да трепери, а Нисенс Лорбас трябва да бъде включен в

историята на германската сцена възможно най-скоро.

Немският театър има много за компенсиране след напълно катастрофалната постановка на „Сирано“; но той знае как да се поправи. И само там, където има силни страни, се допускат грешки като тази, която е толкова остро критикувана тук.

### «ВЪГЛИЩНАТА МИНА»

Пиеса в едно действие от Лудвиг Фулда

„ПОЧЕТНА ЗАНАЯТКА“ Комедия в едно

действие от Лудвиг Фулда

### «СРЕД РУСОКРАСИ ЗВЕР»

Едноактна комедия от Макс Драйер

„ЛЮБОВНИ СЪНИЩА“ Едноактна

комедия от Макс Драйер

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

В театър „Лесинг“ тези четири едноактни пиеси се изпълняват в следния ред: „Зехе“ (Моя), „Унтер блонден Бестиен“ (Сред руси зверове), „Еренхандел“ (Сделка на честта) и „Любовни мечти“. Това дава възможност на публиката да направи определено наблюдение два пъти последователно. При „Фулда“ впечатлението е за самостоятелна картина. Всичко, което човек би искал да знае, е там. Поетът има усещането, че хората стават нетърпеливи, когато нещо е представено, без едновременно да им се каже всичко, което трябва да знаят, за да го разберат. Когато завесата падне след всяка от двете едноактни пиеси на „Фулда“, имаме чувството, че знаем всичко, което бихме могли да искаме, ако искаме материята, която виждаме, да бъде напълно разбрана. При

Драйер е съвсем различно. Завесата е вдигната: имаме...

Чувство на удивление. И не сме се възстановили от това чувство дори когато пиесата свърши. Имаме горе-долу същото усещане, сякаш някой ни е показал малка част, изрязана от по-голяма картина. Дори да смятаме, че всичко, което виждаме в изрязаната част, е отлично, все пак ставаме нетърпеливи, защото знаем, че към нея принадлежи и нещо друго, което не познаваме. Едноактната пиеса на Драйер се усеща като сцена от по-голяма драма, а не като малко произведение на изкуството само по себе си.

В „Мината“ Фулда изобразява събитие, което може да се развие за по-малко от час. Пред нас е благородник, който търси изцеление в спа град за здравето си, отслабено от донякъде безгрижен начин на живот. В този спа той среща жената, на която се е клел в любов преди повече от тридесет години, любов, която би траяла вечно, ако роднините на влюбения го изгонят от дома му. Жената, по случайност, не загива. Плодът на любовта, в която е вярвала, но с която благородникът само си е играл, се е превърнал във верен син, който замества всичко, което животът е отнел от майка му. И този син е спа лекарят на града, *където* героят на нашата пиеса възнамерява да възвърне *годността си*, за да възобнови разпуснатия си живот. Така мъжът среща собствения си син и майката на сина. Моментът го завладява. Той желае да се ожени за жената, която някога е съблазнил, и да признае сина си. Получава съответния отговор. Пред нас се разиграват животите на трима души, които се разгръщат в миниатюра в продължение на половин час. Ето какво трябва да представлява една едноактна пиеса.

Драйер представя северногермански земевладелец, който акомпанира на пианото на виртуоз на цигулка. Съпругът на земевладелеца е на лов. Виртуозът иска да попречи на мъжа да се върне у дома. Той бомбардира жената с любовни декларации. Жената изисква той да повтори всичко, което ѝ е казал насаме пред съпруга ѝ. В противен случай той ще...



Те сами му разказват всичко. Мъжът пристига – виртуозът си тръгва припряно. За да се заинтересуваме от подобни неща, би трябвало да научим какви ли не неща за героите, които Драйер ни укрива. Пред нас е сцена, но не едноактна пиеса. Когато завесата падне, ние по същество не сме по-мъдри от преди. Не беше особено щастлива идея да се редуват Фулда с Драйер. Защото винаги, когато човек видеше Драйер, не можеше да не си спомни за Фулда, защото получаваше, така да се каже, доказателство за артистичната завършеност на Фулда чрез неговия двойник.

В „Сделката на честта“ правителствен съветник целува жената на майор на бал и след това е изненадан от майора. Дуелът би бил неизбежен, ако реалността беше въпросът. Но точно това не е въпросът. Важното е, че драматургът замества реалността с умна идея, представена с най-голяма грация. Съпругата на съветника просто позволява на майора да я целуне в отговор, съпроводена от очарователни сцени, които много предпочитаме пред подготовката за дуел и процеса на внасяне на повече или по-малко леко ранен мъж.

на Драйер са не по-малко взискателни за фанатика на реалността. Но те компенсират тази липса на артистичен остроумие в още по-малка степен. Донякъде тромава смелчакия предлага брак на роднина, земевладелка, здрава жена, която постепенно се е превърнала от „бебе слонче“ в грубиян фермер с доста конкретни идеали. Един от тези идеали е „дебела свиня“, която е угоила до не знам колко центнера. Тя иска да „проспи“ за известно време предложението за брак на роднината си. Но братовчедът запълва времето на чакане, като целува малко момиченце на лунна светлина и камериерка, където и да може да я намери. Когато избраният земевладелец осъзнава полигамните наклонности на ухажора си, преди дори да е спала с него, тя го наказва с камшик. Той среща същата съдба като много пудели. Той дори не знае защо е бит. Защото

Свинарката удря, без да каже и дума. И с побоя пиесата свършва.

Съществува точна връзка: както устните на красивия майор са с камшика за езда на съпругата на земевладелца, така и „търговията с чест“ е с „мечтите за любов“.

Изпълнението беше доста добро. Адолф Клайн като опозорения барон в „Цехе“ и Роза Бертенс като бившата му любовница разкриха очарованието на тази пиеса, точно както Шьонфелд като правителствен съветник разкри очарованието на „Еренхандел“.

Фердинанд Бон като виртуоз на цигулка и Елизе Зауер като земевладелка (както в „Unter blonden Bestien“, така и в „Liebesträume“) не можеха да запалят огньове на остроумие от камъни, които не са кремъчни.

## АРИСТОФАН

*Представление на «Асоциацията за историко-модерни фестивали» в Новия театър, Берлин*

две комедии на Аристофан : „Птиците“ и „Общността на жените“. „Птиците“ се смята за най-гениалното произведение на гръцкия сатирик, но и за най-трудното за интерпретация. Тук поетът говори по-смело от всякога за връзката между хората и боговете. И това винаги генерира доста своеобразни интелектуални мехурчета в съзнанието на тълкувателите и коментаторите. Това е особено вярно, когато става въпрос за поет, чието величие, благодарение на известното убежище за неосъдените, наречено „consensus gentium“ – съгласието на всички – е неоспоримо. Всички искат да признаят това. И затова проектират в такова признато величие всичко, което според тях заслужава признание. Така една зла приказка е резултат от писъците-

чрез „официалната програма“ на „Историко-модерния“ театър. Този писател всъщност е един от многото последователи на Ницше. Затова той пише за съдържанието на „Птиците“: „Двама души са избягали от Атина и хаотичния ритъм на живота, озовават се в самотен район сред птичия свят и заедно установяват междинна държава, така наречената „Земя на облачните кукувици“, чиято цел е да осуети комуникацията между хората и боговете чрез своеобразно търговско ембарго. По хумористичен начин целият стар пантеон и всичките му суеверни религиозни системи са осмивани, като са заменени с птича митология. Боговете са гладни; и накрая човечеството, представено от своите окупатори, поема световно господство, след като боговете са свалени.“ „Човекът сега държи <светкавиците на Зевс> в собствената си ръка, напълно в съответствие с твърдението на Фридрих Ницше: „Всички богове са мъртви, сега искаме свръхчовекът да живее.“ — Комичният господин, написал тези редове, сякаш няма и най-малко чувство за хумор, защото приема сериозно човека, който се появява в края на поемата на Аристофан с „светкавиците на Зевс“. От гледна точка на Аристофан обаче този „Свръхчовек“ не може да се разбира по-различно от жабата, която иска да се надуне, докато стане голяма като вол. Този човек е предназначен да бъде образ на неустоима комедия, невероятно нелеп именно защото той, малкият, стои пред нас с атрибутите на великия бог. Джудже, което се стреми с всички сили да стане гигант, може да бъде трагичен герой; джудже, което се изправя и казва: „Вижте: аз съм гигант“, е просто нелепо. И Аристофан вероятно просто е искал да нарисова малкия човек, който стои там и си мисли, че е бог.

Нека да разгледаме комедията . Двама недоволни атиняни, Ратефройнд и Хофегут, емигрират от града си. Постепенно се чувстват доста неудобно там. Като се има предвид периодът, в който се развива действието на „Птиците“, това изглежда разбираемо. Това е време, когато гражданите на този

Градът е бил постоянно тормозен от хора, които са имали изострено чувство за всичко „опасно за държавата“. Алкивиад е бил активен по това време. Способен, но амбициозен човек, той е искал да увеличи властта на Атина чрез големи завоевания в Сицилия. Имало е противници на това начинание. Жителите на града са били разделени на два лагера. Взаимната враждебност между фракциите е довела до наистина неприятна ситуация. Възможно е да е имало достатъчно хора, които, подобно на мъдрите и амбициозните, са смятали, че могат да водят по-комфортен живот в чужбина. Сигурно е имало хора в Атина, които са рисували розова картина на спасението си в чужбина. Те са били перфектна плячка за един Аристофан; хора като него виждат право през тях. Той не е склонен да вярва, че хората са по-добри на едно място, отколкото на друго. Глупостта на неговите съграждани упражнява неустоим чар върху него. Той се чувства твърде слаб, за да поправя глупаците; Но се чувства още по-смел да им се подиграва. И затова може би си е казал: „Вие сте глупаци в родния си град, защото правите живота нещастен. Но щом сте глупаци, няма да се справите по-добре и в чужбина.“ И така, той искал двама емигранти да направят нещо наистина глупаво. Да се оплакват от всичко съществуващо е светска мъдрост на глупаците; защо Ратефройнд и Хофегут да не се сетят да обвинят боговете, че са уредили света толкова зле, че Ратефройнд и Хофегут го намират за неудобно? Съвременното недоволство е някак по-укротено. То просто изисква различна форма на управление. Древните недоволни хора просто искат различни богове. Ратефройнд и Хофегут пристигат в царството на птиците и искат да ги направят богове. И сега Аристофан доразвива тази идея. Като истински мошеник, той описва условията в нововъзникващото царство на птичи богове, наречено „Земя на облачните кукувици“. Той изхвърля всичко, което има, срещу човешката глупост. И накрая, той също така изобразява, в цялата му комична абсурдност, неравната борба, която възниква между царството на птичия човек и боговете. Човекът дори взема Базилеята (т.е.

(управлява) от царството на боговете и държи в ръката си мълниите на Зевс.

Този човек обаче само детронира боговете във въображението си.

Тайната на комедията се крие във факта, че едно пълно противоречие се явява пред нас като реално. За Аристофан такова противоречие е, че малкият, слаб човек се бунтува срещу боговете. Затова той го представя с атрибутите на божествена сила. Ние сме предназначени да се смеем на малкия човек, който се представя за бог.

„Женската държава“ е построена по същата рецепта . Жените се преобличават като мъже и решават в народното събрание, че трябва да завземат властта. Те възнамеряват да осъществят всички идеали за човешко съвместно съществуване, от споделянето на богатата до свободната любов. Представяйки ни този идеал като реален, той е целял да осмее себе си.

От всички хора, хумористът е може би най-труден за разбиране. Знаем, че в душата на истински великия хуморист се крие дълбока сериозност. Но той не може да придаде на тази сериозност истинския ѝ израз. Това, което усеща копнежът му, хумористът не може да оформи. Но всичко, което вижда, се явява като подигравка пред лицето на тази сериозност. И той ни поднася подигравката. Той пази сериозността за себе си. Така е и с Аристофан. Усещаме, че зад всичките му подигравки се крие сериозен мироглед. Вярваме му, когато казва, че този мироглед му е дал право да се подиграва на Сократ. Но какъв е този мироглед, ние не знаем. Напразно се питаме какво е мислил Аристофан за старите богове. Искал ли е да ги възстанови, или е мечтал за нов мироглед?

да забравяме , че софистите са били почти съвременници на Аристофан. И всъщност не знаем много за софистите. Дали са искали да осмееят съвременниците си, че са се отклонили от старата, добра култура, или в душите на тези подиграватели се е зараждала нова култура?

Тъй като самите ние предпочитаме да пазим сериозността си в тайна, толкова много се наслаждаваме на подигравателите. Ако само подозираме, че те *приемат* света толкова сериозно, колкото и ние, тогава се смеем от сърце с тях и сме доста щастливи, че ни дават повод за смях.

Малко са доказателствата за човешката сила, толкова мощни, колкото смеха. Винаги изпитваме известно чувство за превъзходство над това, на което можем да се смеем. Тези, които беснеят заради слабостите на своите събратя, са несвободни, защото страдат от тези слабости. Но тези, на които тези слабости изглеждат като глупости, се смеят и следователно са свободни. Те вече не страдат. А Аристофан ни се явява като смеещ се. Повече от всеки друг той е допринесъл за преодоляването на стария мироглед. Той е *показал* в какво се е превърнал – и човек може да му се смее.

Фактът, че ни напомниха за онзи велик смях, не бива да се забравя от предприемачите на „исторически модерния фестивал“.

„ДОБРИТЕ ПРИЯТЕЛИ“ (MON ENFANT) Комедия в  
три действия от А. Жанвие дьо la Motte

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Комедии от този вид изискват публика, готова да се откаже от представленията. Не може да се каже, че тази публика трябва да се откаже от всяко изкуство, всъщност от всичко, което дори отдалечено наподобява изкуство. Защото да се говори за това би означавало да се засегне въпросът, който кара много от нашите театрални режисьори да се изчервяват като нежна девица, когато разговорът се насочи към някои съвсем естествени неща в живота. В края на краищата, режисьорите се нуждаят от пълни зали. И макар да се твърди, че изкуството е необходимост за всяко достойно човешко съществуване, от това не бива да се прави заключението, че то е необходимост и за всеки

театрален режисьор –

Негово е. Билетната каса също е сред необходимите реквизити на един театър. — Следователно, нито дума за изкуство! Но тогава, вместо изкуство, човек със сигурност трябва да си вземе нещо друго. Може би е възможно например да се проведе разговор, докато се гледа „комедия“. „Добрите приятели“ също изискват пълен отказ в това отношение. Това, което е накарало да бъдат внесени от съседната страна, вероятно ще остане една от многото неразгадани мистерии на германската театрална политика.

Писателят Латур е глупак. Той пише произведения , които дава на своите „добри приятелки“ за корекция. Тези жени са глупави гъски, но иначе звезди на „обществото“. Грижата и грижите за писателския глупак, даването на покровителството му, правят живота му смислен. Една по-специално, съпругата на банкиер, вижда съдбата си в това да протегне защитната си ръка над любимия си герой на перото. Чрез нейното влияние той става член на Академията. Когато нейният протеже се жени за жена, чиято литературна страст е в произведенията по кулинарни изкуства, приятелят на Латур е решен да не прекратява грижите си. Като майка, тя иска да продължи да се грижи за поета. Но това доставя малко удоволствие на нелитераторската жена. Единственият подходящ начин на действие ѝ се струва да изгони съпругата и музата на банкиера от къщата. Тя изисква това доста настоятелно от съпруга си. Пред него се появява благоприятна възможност. Съпругът на съпругата на банкиера – както повечето герои в тази пиеса, глупак – има незаконно дете. Бащата иска жена му да осинови детето. Тя никога не би го направила, ако знаеше, че е на съпруга ѝ. Но какво ще стане, ако бъде подведена да повярва, че любимият поет е бащата? Това работи. Тя взема предполагаемото дете под свои грижи вместо бащата и оставя сина на музата със съпругата му, която чете готварски книги.

Този сюжет би могъл да бъде забавен, ако замесените хора не бяха толкова глупави. Или, с по-скромни очаквания, би могъл да бъде забавен и ако...



Изобилието от шеги, в които е вплетена цялата история, предлага и най-малката причина за смях. Нашият комедиен писател очевидно смята баналността за необходимо качество на добрата шега. И има много ниско мнение за театралната публика.

Актьорите се опитваха усърдно да преодолеят опасностите, които ги заплашваха във всеки един момент. Искаха да избегнат фарсовия стил, който глупавото същество можеше най-добре да толерира; но не можеха да поддържат комедийния тон, защото всяка дума, всяко действие ги отклоняваше от него. Да гледат как Роза Бертенс и Ярно се колебаят между тези два стила беше единственото забавно нещо през вечерта.

„ПЕЛЕАС И  
МЕЛИСАНДА“ Драма от  
Морис Метерлинк

*Представление на «Академично-  
литературно общество» в Новия театър,  
Берлин*

Метерлинк вярва, че знаем най-малко за един човек, ако имаме само уши за това, което казва, и очи за това, което прави, а не и живо чувство за това, което се случва в дълбините на душата му, което никога не може да намери израз в думи или дела. Върху душата на просяка, на когото давам милостиня на улицата, може да почива мъдрост, по-голяма *от* тази, която Платон или Фихте красноречиво са изразили; и в най-обикновеното действие, което се случва между двама души, голямата, гигантска съдба може да скрие от външното възприятие трагедия, по-могъща *от* тази, която се случва в „Отело“ на Шекспир. Да видиш нещо велико, може би разтърсващо света, в най-малкото, на пръв поглед най-незначително нещо е важна характеристика на интелектуалния нрав на Метерлинк. Той не е любител на

яснотата -

Яснота в думите и делата. Всичко, нарисувано с ярки цветове, му е отвратително. За него неясното, всеки фин намек, всеки ежедневен тон вече говори ясен език. И тъй като чува светска мъдрост в звуците на бърборещо дете, той се отдръпва от изричните изказвания на философите. Не е нужно човек да хваща с цяла ръка, когато е достатъчно нежно докосване с върха на пръстите. С върха на пръстите си Метерлинк, драматургът, докосва нещата, точно както Метерлинк, наблюдателят на света, ги докосва. Той предлага поглед към живота на хора, за които други драматурзи биха разказали *само най-незначителните подробности*.

В драмата „Пелеас и Мелизанда“ събитията проблясват пред очите ни, чийто исторически контекст остава обвит в мистерия. Напразно би било да се питаме за мястото и времето на тези събития. Мелизанда е намерена от Голо в отдалечен район и доведена като негова съпруга в замък на дядо му, крал Аркел. Коя е Мелизанда? Откъде идва тя? Къде е замъкът, където царува Аркел? Такива въпроси би могъл да зададе човек, вероятно някой, загрижен за задоволяване на външните сетива. Метерлинк обаче изглежда безразличен. Той се задоволява да отдели няколко събития от иначе безразличното множество външни явления, събития, които ни разкриват състоянието на душите на хората, с които си имаме работа. Целият двор на крал Аркел от Алемонд, с всичко, принадлежащо на един крал и двор, е незначителен в сравнение с това, което съдбата е приготвила за няколко човешки души. И съдбата се разхожда тихо, много тихо, но още по-смислено из залите на самотния замък и през мистично-магическия пейзаж, в който се намира този замък.

като тежък товар на нещастieto. И с примирение хората приемат това, което им дава. Те не действат; оставят непознатите сили да си поемат по течението. Крал Аркел е стар. Животът го е превърнал в човек на отречение. Той не познава щастие. *Тези* години са единствените, които са узрели за него. Той чува от болен човек

Ние, бащата на Голо и брат му Пелеас, не усещаме нищо повече от духовната атмосфера на болничната стая, която тежи на душите им . Болният остава на заден план. Голо е бил женен веднъж преди. От този брак има едно дете. Не чуваме нищо и за този първи брак. Щастлив ли е бил, нещастен ли е бил? Как е *повлиял* на ума на Голо? Признаваме само, че в мрака на този замък може да процъфтява зимно настроение на душата. И душата на Голо е изпълнена с това настроение. До него душата на Мелизанда трябва да увехне като цвете, което се нуждае от слънцето и е изпратено във влажна изба. Още повече тогава братът на Голо, Пелеас, има да каже на това дете на слънцето. Между тях възниква онова дълбоко общение на душите, което не се изразява чрез обикновени думи на любов, което води още по-малко до ежедневните действия на влюбените. Тези, които се фокусират само върху повърхностните аспекти на любовта, не могат да видят нищо друго освен детска игра в романа на Пелеас и Мелизанда. Но именно едно дете, синът на Голо, вижда мистериозната сериозност зад играта и става предател на Голо. Голо убива Пелеас и ранява Мелизанда, защото е „обичайно“ да се убива от ревност. И Мелизанда увяхва и умира, лятното цвете в зимния пейзаж.

Метерлинк е бил далеч от грубата психология, която се занимава само с вътрешни процеси, имащи силни външни ефекти. Това, което вътрешното чувство възприема, е безкрайно по-ценно за него от възприятията на външните сетива. И тъй като като драматург може да говори само с външните сетива, той им дава възможно най-малко за възприемане. Процесите с най-голяма простота и неопределеност са предназначени да предложат на вътрешното чувство възможността да вижда през тях невидимите, но не по-малко осезаеми трагедии на душата.

Актьорските ни умения *не са* особено подходящи , за да пресъздадем духа на Метерлинк на сцената. Нашите артисти превръщат вътрешната страст във външен израз. И днешното представление е постигнало нещо несравнимо в изкуството на това пресъздаване. Вилма фон Майбург като

Мелизанда, Адалберт

Матковски, като Голо, по характерен начин изобразява всичко, което е външно за творчеството на Метерлинк; те са по-малко успешни в разкриването на вътрешния смисъл. Но характерът на поезията е твърде рязко определен, за да бъде напълно изгубен под формата на театрално представление.

Максимилиан Харден възнамеряваше да започне презентацията с конференция. Външните обстоятелства наложиха той да може да говори само след презентацията. Той каза много добри неща. В много моменти днес той ми напомни за времето, когато имах големи надежди за бъдещето му като писател, предвид значителния му талант. Дарбите му изглеждаха способни да го направят автор, който със силен темперамент може да предложи отражение на времето, отражение, което би упражнило магията на личното величие. Журналистиката, която за него беше преплетена с култ към Бисмарк, който нарушаваше индивидуалните чувствителност, и със своеобразен култ към масовите инстинкти, произтичащ от него, го повали. Под тези влияния неговите преценки са станали твърде груби, за да характеризират такива изтънчени умове като Метерлинк. Но все пак може да се усети нещо от по-добрите му качества. В крайна сметка той няма вътрешна връзка със суровата мрежа от понятия, които журналистическата му работа му е наложила. И за да се утвърди в тази ситуация, той трябва да прибегне до поза. Не би му се наложило. Той е достатъчно силен, за да бъде себе си. Университетски професор *обвинява* Харден в позор. Хардън отклонява атаките си – поне за всеки безпристрастен наблюдател – по такъв начин, че първоначално толкова смелият възпитател на младите хора се появява в комична и още по-различна светлина. Много публицисти, които са били по-успешни в прикриването на донякъде горчиви истини зад кулисите, днес успяха сами да се уверят в този праведен човек, че *интелектуалните* способности наистина не са безценен актив.

„НАШАТА  
КЕТХЕН“ Комедия от  
Теодор Херцел

*Представление в Немския народен театър, Виена*

беше представена пиеса на д-р Теодор Херцел, остроумния фейлетонист, който напоследък вплита своите деликатни интелектуални арабески около сериозни и широкообхватни проблеми. В тази пиеса двете страни на неговата литературна природа се сблъскват доста смущаващо в цялото си крещящо несъответствие. Пиесата се казва „Unser Käthchen“ (Нашата малка Кейт) и се представя за комедия. Но нейната лекота се крие единствено в случайната игра на думи в диалога и няколко конвенционални сценични ситуации, които нямат нищо общо с действителното съдържание. Основният характер на пиесата е категорично сатиричен. Тя е предназначена да осмее определен тип буржоазен брак, който изгражда измамен мир върху слабостта и глупостта на съпруга и върху властността, суетата и лъжливостта на съпругата. Съпругата не знае нищо за страданията и тревогите на съпруга; *тя* не се интересува от него и търси щастието си, където може да го намери. Кетхен, втората дъщеря на жена, в която авторът възнамерява да изобрази точно типа жена, критикуван в комедията му, е родена от такова незаконно щастие. Бащата, избягал в Австралия след дълъг престой, отвратен от собствения си грях и този на жена си, се е завърнал и сега желае да завещае част от богатството си на детето си. Това привлича в семейството млад адвокат, натоварен със задачата да улесни това дарение възможно най-дискретно. Той се влюбва в Кетхен и се жени за *нея*, *въпреки* поучителните истории, които вижда в браковете на майката и сестрата на Кетхен. Това е целият сюжет. Както може да се види, липсва му нито един драматичен елемент, а постановката само засилва този недостатък. Широкото и на моменти доста банално описание на семейния живот на тези рогоносци и под чехъл съпрузи е представено без...

Пиесата се променя бавно от действие на действие. Към края авторът се опитва да изостри замисленото послание, като противопоставя неморалната буржоазия на няколко почтени работници, доведени специално за тази цел от улицата. Но дори този силно неверен и банален контраст е по-скоро разсейващ, отколкото полезен. Пиесата предизвика голямо възмущение при премиерата си, тъй като личните поддръжници и противници на автора се опитаха да наложат своите партийни възгледи със сила. Изглежда, че никой истински не хареса пиесата. Актьорската игра беше компетентна; тя не добави *нищо* към пиесата, но със сигурност не ѝ и отне *нищо*. Госпожица Рети изпълни ролята си на майка и дъщеря с финес и грация.

„ГЕРОСТРАТ“ Драма в пет  
действия от Лудвиг Фулда

*Спектакъл в Бургтеатър, Виена*

Сега „Херострат“ на Фулда също е превърнал храма му в пепел във Виена; иначе обаче не е постигнал голямо въздействие. Трагедията не успява да резонира истински. За широката публика тя е твърде статична, твърде монотонна и мудна; за проникателната публика психологията ѝ е твърде дребнава. Да се извлече ужасното деяние на Херострат от поредица от дребни, буржоазни мотиви - никой съвременен човек не би се замислил за това днес. Херострат е великолепно възплъщение на разрушителния импулс, тоест на една наистина първична, суверенна психологическа сила. Да се схване и изобрази същността ѝ би било предизвикателството на една трагедия на Херострат. Така цялото артистичност на представлението, с право възхвалявано в постиженията на фрау Хоенфелс и хер Роберт, се оказва безполезно; ако Херострат не е имал брилянтната идея да подпали Ефеския храм - той едва ли би оцелял до потомството само чрез хер Фулда.



## „ПОЛИНА“ Комедия от

Георг Хиршфелд

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Паулина Кьониг е дете на егоистична, *властна* майка и добродушен, трудолюбив и безкористен баща. Този баща е един от онези мъже, от които бракът е лишил и последната следа от радост в живота, които са се превърнали в тихи, покорни личности, защото копнеят за домашен мир и могат да го постигнат само като се подчинят на властните наклонности на избраната от тях съпруга. Децата на такива двойки поглъщат идеи в ранните си години, които ги водят до известно презрение към живота. Те виждат в дома на родителите си, че не всеки получава полагащия му се дял и че съдбата няма сърце за хората. Тя оставя доброто да увяхва и не наказва злите. Урокът, че човек следователно трябва да се изправи срещу живота с предизвикателство, е това, което расте в децата на такива родители от младежките им преживявания. Такива деца стават добри хора, защото са били свидетели на доброта чрез страдание – и човек е толкова силно привлечен от това, на което е свидетел чрез страдание. Но те стават хора, които не приемат живота твърде сериозно, защото са научили неговата несправедливост рано. Паулина Кьониг принадлежи към тази група. В баща си тя познавала мъж, който не знаел как да управлява живота си. Но истинската човечност на неговото същество, известна вътрешна солидност, премина от него към нея. Този баща работеше в имение. Семейството на графа със сигурност *експлоатираше* хората си и мъжът трябваше да се труди през целия си живот. Но иначе тези графове бяха мили хора и Полин играеше с децата на семейството, сякаш бяха нейни собствени. Така израсна тя. На седемнадесет години тя отиде в града, за да си изкарва прехраната. Характерът на майка ѝ

вероятно е допринесло най-много за напускането ѝ на дома.

Тази Паулине Кьониг е централният герой в новата драма на Хиршфелд, чиято премиера беше в Дойчес театър на 18 февруари. Тя е прислужница в домакинството на Шперлинг. Валтер Шперлинг е художник. Той води истински бохемски живот със съпругата и детето си. Животът е доста оживен; те изостават с наема и други разходи, но сърцата им са на правилното място. Например, когато съпругата на медицинския съветник Зур посещава Шперлинги, за да попита за прислужницата си, която е работила в дома на художника и у която тя смята, че е забелязала склонност към нечестност, тя получава отговора: е, не беше съвсем честна, но ни *интересуваше* „като личност“. Така Паулине е интересна и за Шперлинги като личност. И е интересна и за публиката на драмата. В кухнята ѝ, мястото на действието на пиесата, петима влюбени идват и си отиват: кондуктор на трамвай, шивач, пощальон, учител по гимнастика и артистичен ключар. Тя флиртува само с първите четирима; но веднага разбираме, че тя е сериозна по отношение на артистичния ключар. Тя не приема живота твърде сериозно; затова понякога прекалява с всеки от любовниците си; и добрият артистичен ключар, с бясната си любов, има всички основания да ревнува. В танцова зала в Хазенхайде, Паулин играе главната роля. Всичките ѝ любовници се стичат там, за да я видят. В третия акт се разразява истински ад. Артистичният ключар вече не може да понесе, че тя позволява на други да я ухажват и забавляват. Любителите се карат и властите трябва да се намесят в лицето на полица, фигура, популярна в съвременното управление. Ключарят току-що е загубил самообладание. Сега той не само се кара със съперниците си, но дори се обръща към родителите на Паулин. Те трябва да поправят дъщеря му. Защото той има добри намерения към нея и не може да живее без нея. Човек може да разбере, че Паулин му негодува за това. Но именно тази последна стъпка води до разбирателство. Двамата се разбират.

Сега те стават двойка. Хиршфелд е изобразил тези два персонажа по най-изящния начин. Видяхме какво е направил животът с Полин . Че тя не може напълно да разбере решително социалдемократическите възгледи на ключаря, става ясно, когато човек знае, че дори като дете е била близка с децата на графа. И добрите отношения между нея и семейството на родителите ѝ са се запазили. Син и дъщеря от това семейство често посещават дома на Шперлинг. Те отново виждат Полин, нейната стара спътница; и тази среща е *прекрасна* . Тези „графове“ се отнасят с простата прислужница като с човешки същества. Как би могла тогава да разбере самохвалството на младоженеца, който вижда само кръвопийци и паразити във всички хора, които не принадлежат към неговата социална класа? Но въпреки различните им мирогледи, сърцата на Полин и ключаря се намират.

Георг Хиршфелд досега е бил верен наблюдател на реалността и съвестен, може би прекалено съвестен портретист . Колкото и голямо да е значението на натуралистичната поезия, тя никога няма да бъде езикът, на който говорят истински великите поети. Защото те имат да ни кажат повече, отколкото може самата реалност. Начинът, по който виждат, отпечатъкът на ума им, говори от техните произведения. При Хиршфелд винаги сме забелязвали известно нежелание да отпечатаме този личен отпечатък. Като през стъкло видяхме чистата реалност през неговия ум. Сега това се промени. В тази последна комедия той разкри и нещо от собственото си същество. Усещаме неговата личност. Той вече не се стреми да изобразява хора и събития безкористно, така че те да ни гледат, сякаш дори не е там; по-скоро ни ги показва такива, каквито ги вижда. Този път творчеството му притежава ясна художествена структура. Материалът е наистина изработен в комедиен стил. Ако Хиршфелд беше живял във време, което беше по-малко съпричастно към чистото изобразяване на реалността, отколкото днес, той щеше да бъде забелязан едва от този момент нататък. Защото само чрез това постижение той получи признание.

Художникът разкрива себе си в себе си . Едва сега той извлича от реалността онези моменти , които ни интересуват в произведението на изкуството, освобождавайки се от баласта, който е ценен за наблюдателя на света, но е без значение за естетически приятното. Неговата съвестност към природната реалност е намалена, чувството му за артистичност е станало по-изтънчено. Елзе Леман се справи отлично като Паулин; Рудолф Ритнер беше не по-малко впечатляващ като арт ключаря. Напрежението, в което сме въввлечени от тези на пръв поглед толкова чужди, но толкова привлекателни личности, и тяхното откриване чрез техните контрасти, беше напълно предадено в портрета.

„ПОСЛЕДНИТЕ  
ХОРА“ Драма от Волфганг  
Кирхбах

*Представление на «Асоциацията за историко-модерни  
фестивали» в Новия театър, Берлин*

Волфганг Кирхбах драматизира съдбата на „последната човешка двойка“ под формата на сън на поет и организира представлението на тази драма за сънищата на 19 февруари като част от поредицата „историческо-модерен фестивал“. В сънищата много изглежда позволено; и когато някой се появи и ни каже: „Сънувах това“, той ни обезоръжава в известен смисъл. Ние сме съвсем безпомощни пред това, което Господ ни дава в съня ни. Но в крайна сметка искаме да можем да повярваме в съня на поет. Искаме да имаме усещането, че има човешка необходимост да мечтаем именно по този начин. И никога няма да повярваме, че някой би могъл да мечтае за вселената по начина, по който Волфганг Кирхбах твърди, че е сънувал. Съвременната естествена наука ни учи, че светът постепенно ще се поддаде на заледряване и в този

процес ще погребее цялото същество във вечен покой.  
Времето преди това заледяване

представя свят от сирени, нимфи, фавни, Протей, Пан и други митични същества. Че хората някога са живели тук, първоначално им е непознато. След това се появява последният човек. Той е инуит. Митичните същества искат да го унищожат. Защото какво ще стане с тях, ако човечеството установи ново царство? Те живеят необуздано, без обичаи и закони. Човечеството би могло само да унищожи този начин на живот. — Напълно безсмислено е да се описват битките между митичните природни същества и човечеството, както ги представя Кирхбах. Достатъчно е да се каже, че последното човечество вярва, че е първото, тъй като не вижда други същества от този вид около себе си. Забележително е, че и последната жена е все още там. Любовта разцъфтява между тях. Човечеството изпитва радост от живота. То иска да победи боговете на природата и да установи ново царство. Жената също така принуждава великия Пан да бъде пленен от любовта си. Той се облича в човешки дрехи, за да ѝ угоди. Тя го отхвърля. Той умира от разбито сърце. И със смъртта на великия Пан края на света е запечатан. Дори последният човек умира последен. Това е така, защото Протей разбива вярата му, че е *първият* от своя род, и му показва, че от утробата на човека не може да изникне нов живот.

Нека поне Волфганг Кирхбах мечтае . Това си е негова работа. Но сърцата ни остават ледени като края на света, който той изобразява през целия процес. Всичко звучи кухо. Нямаме усещането, че поетът е решил проблем, който е изпитвал дълбоко в себе си. Имаме работа само с човек, който има напълно повърхностно отношение към големите въпроси, които въвлича в сферата на своето изкуство. Всичко се прави с лостове и винтове. Нито един миг вътрешна топлина не струи от поета към нас. Например, напълно е възможно в съня фавните на деветстотин милиарда години да не знаят какво е ботуш, който изкопават от руините на света в края на съществуването; възможно е също така в съня в пустото време, което предшества края на света, все още да има...

Появява се добре оформена човешка двойка. Но ние се усмихваме на такъв сън, когато си го спомним след събуждане. Волфганг Кирхбах обаче го записва и сякаш вярва: може би ще сънуваме заедно с него. Не, само тогава се усмихваме. И тогава идва гневът, може би ирационалният гняв, който Волфганг Кирхбах се е осмелил да ни изобрази това, което Господ го е научил насън за края на света. Поетите със сигурност би трябвало да преживеят своя фаустовски проблем, докато са будни. Тогава те може да нямат извинение за дивите си неправдоподобия; но въпреки това ще останат артистично честни. А да бъдеш артистично честен означава преди всичко: да мълчиш за неща, за които човек няма какво да каже.

„БЕЗДОМНИЯТ“ Драма в пет  
действия от Макс Халбе

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Че дръзката трагедия на „Завоевателите“ и тази драма на „Бездомните“ биха могли да изникнат последователно от един и същ ум, е психологическа енигма. Едната е дълбок проблем на човешката душа, другата е досадна театралност; едната е изцяло езикът на собствената душа на поета, а другата е сервилност към театралната публика във всяко изречение. Дали Халбе, след като е дал всичко от себе си, не си е казал: не са го усвоили - е, ето ме; мога да го направя по различен начин. Бог да ми е на помощ? - Въпросът би бил най-обясним от тази гледна точка. Поет, който го опита веднъж, какъв късмет има, когато даде най-лошото, на което е способен! Докато оставях пиесата да минава пред мен, ми дойдоха на ум думите на Мерк, който каза на Гьоте, след като последният е написал „Клавиго“: такъв

„Quark“ ; други също могат да го направят. Не искам да бъда толкова груб, че да наричам „други“ в случая с Халбе.

Няколко „домашни“ типове се шляят в един берлински пансион. Всички сме безразлични към тях. Халбе дори не прави и най-малък опит да ги накара да се свържат с нас. Те са ходещи, бездушни хлапета. Дори с Регине Франк, която е характеризирана малко по-подробно, не можем да се свържем съвсем. Тя е пианистка, жена, която се е изградила сама. Гордее се с независимостта си. Но на всеки дузина има дванадесет от нейния вид. Лоте Бурвиг е провинциална гъска, братовчедка на Регине. Тя не може да бъде щастлива в къщата на родителите си в Данциг. Твърде неудобно е за горката Лоте в тази къща. Баща ѝ се самоубива. Майка ѝ жестоко пребива горкото същество. Освен това се предполага, че ще се омъжи за уважаван данъчен оценител. Доброто момиче смята, че бягството е най-добрият начин на действие. Тя има и пример за подражание в братовчедка си. Така че и тя тръгва на собствени крака. Исква да стане певица. Първо отива в пансиона, където е отседнала и Регине. Майка ѝ иска да я доведе у дома, но Лютхен няма желание да се омъжи за данъчния си оценител, нито да продължава да се подчинява на строгата дисциплина на майка си. Затова тя остава. И се влюбва в земевладелец, който през зимата обича да си почива в Берлин от трудностите на работата си като фермер. Част от релаксацията му включва да омая младите момичета. В навечерието на Коледа горката Лютхен се хвърля във врата на съблазнителя си със страстни, безкрайни целувки. *Тя иска да принадлежи изцяло на „единствената“.* До карнавала всичко свършва. Злият Юджийн се завръща в имението си; той се отърсва от зимната си романтика. По време на див маскарад Лютхен открива колко малко „единствената“ го е грижа за нея. *Тя* дори заплашва неверния мъж с кама. Тя е напълно откачила. Дори Регина мисли така. Тя телеграфира на майка си. Лютхен все пак трябва да се прибере у дома. По-скоро би умряла, казва тя. И в момента, в който майка ѝ влиза, тя вече се е сбогувала с живота.



Халбе не се е опитал да проникне в психологическите дълбини на героите. Историята за „злия Юджийн и бедния Лотхен“ произлиза от време преди появата на психологията. Изобразяването на социалната среда също е по-слабо, отколкото в по-ранните драми на Халбе. Понякога сме привлечени от едно настроение, но веднага се намесва друго и ние оставаме в капан в театрална бъркотия.

## ХУГО ФОН ХОФМАНСТАЛ

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Когато Гьоте застанал пред гръцките произведения на изкуството по време на своето италианско пътешествие, той възкликнал: „Има необходимост, има Бог.“ Обяснявайки това твърдение, той написал на приятелите си у дома: „Подозирам, че гръците са действали в изкуството според същите закони, по които самата природа действа в своите творения и които аз се опитвам да проследя.“ Именно царството на висшата истина е това, за което Гьоте намеква, когато пише тези думи. Човек трябва да може да се придвижи отвъд концепцията за истина, която последните години често създават, за да разбере тези думи на Гьоте. Под влиянието на тази концепция ние сме склонни да наричаме истина всичко, което дава едно вярно наблюдение, придържащо се към всички детайли на нещата. Всичко, което виждаме и чуваме, ние наричаме истина. И за нас описателят на истината е този, който възпроизвежда видяното и чутото в неговата цялост. Когато Гьоте, в разцвета на своята философия на живота, говорел за „истина“, той имал нещо друго предвид. Не този, който описва нещата в пълната им, истинска широта, провъзгласява истината. Защото зад тази широта нещо се разкрива на проницателното око, нещо, което се крие вътре.

Вярно е в различен смисъл от непосредствената реалност. Отделното човешко същество, с всичките си специфични черти на характера, съдържа нещо в себе си, което е повече от индивида. За тези, които не развият способността да възприемат това нещо, то просто не съществува; точно както цветът *не съществува* за далтона. Далтонистът вижда реалността само в различни нюанси на сивото.

За цветногледача този сив свят не е истинският свят. По същия начин, за ума, който, в смисъла на Гьоте, вижда висшата природа в природата, реалността, която се разгръща в пространството и времето, не е истинска реалност. Човек не може да спори за висшия смисъл на света с онези, които виждат истината само в пространствено-времевата реалност, както не може да спори за цветовете с цветногледача. Гьоте и онези, които виждат света в неговия смисъл, наричат висшия свят свят на идеите. В „Пролог в небето“ той намеква за този висш свят с думите: „И това, което се носи в трептящ вид, фиксирано с трайни мисли.“ В сравнение с висшата истина, общата реалност е неистинска. Индивидуалното, реално дърво е неистинска в сравнение с идеята за дървото, която този, който вижда по-дълбоко, схваща в духовна интуиция. Съвсем естествено е творенията, които произтичат от тази висша интуиция, да оставят неподвижен този, който е сляп за идеите. Но онзи натурализъм в изкуството, който се стреми да го сведе до просто изображение, портрет на обикновената, ежедневна реалност, е сляп за идеите. Трябва изрично да се подчертае обаче, че светът на идеите *не* се отнася до монотонния, абстрактен свят на разума, а по-скоро до жизнения и богат свят на интуицията. Когато човек открие идеята за човечността в отделния човек, той не се занимава с оскъдна обща концепция, а със съдържание, което е далеч по-богато, далеч по-пълно от това на ежедневната реалност. Тези, които се придържат към обичайната реалност, остават невъзмутими от „Естествената дъщеря“ на Гьоте. Фихте, който, от друга страна, е живял изцяло в света на висшата реалност, описва това произведение, което други смятат за

Наричан е „кристалният леден дворец“ като най-доброто творение на Гьоте.

ни води в страната, която се е разкрила пред очите на Гьоте, когато, застанал пред великите произведения на изкуството на гърците, той възкликва: „Има необходимост, има Бог.“ За разлика от Гьоте, възгледът на Хофманстал за изкуството и реалността не ни се струва като плод на богат житейски опит. По-скоро, в пълна наивност, реалността се съблича пред очите му от своите обикновени, ежедневни качества и разкрива своето идеално, висше съдържание. Творбите на Хофманстал следователно не изглеждат зрели, не напълно наситени. Но копнежът му го насочва навсякъде към идеалното царство и четката му не изобразява нещата такива, каквито са в ежедневието, а според тяхната вътрешна, висша истина. Така са изобразени героите и събитията в двете драми на Хофманстал, „Сватбата на Собайде“ и „Авантюристът“. Те ще се сторят като студени продукти за онези, които се вкопчват в обикновената реалност. Като творения на човек, на когото се разкрива вътрешната истина на нещата, те се сторят за онези, които самите преживяват нещо от този свят. В стареца, който довежда у дома млада жена, която обича не него, а друг, и която му разкрива това в първата им брачна нощ, се отразяват великите черти на универсалното човечество. Всички случайни елементи, които съпътстват тези велики черти като пипала и процъфтявания в обикновената реалност, са премахнати. Може би никой отделен човек не може да ни покаже великите очертания на човечеството, както ги изобразява Хофманстал. Но отделният човек събужда този образ на универсалното човечество в нас. Този поет притежава остро чувство за всичко, което не е случайно. Събитието, което той описва, не може да се случи в сферата на ежедневието със същата универсалност, както го представя той. Но нашата интуиция винаги ще извиква това събитие пред очите ни, когато нещо подобно дори се загатне в действителност. Старецът е велико същество. Природа, която е като човека, за когото Гьоте казва: благороден, услужлив и добър, само заради това.

Това го отличава от всички други същества, които познаваме. Нещо повече, човекът трябва да завърши жизнения си цикъл според вечни, неизменни закони. И за този човек това се явява като вечен, неизменен закон: да освободи свободно любимата си жена, където и да го тегли любовта ѝ. Именно това тласка Собейде към нещастие и смърт. Тя отива при любимия си. Той не я обича истински. Той само си е играл с любовта ѝ. Тя се връща при необичания си съпруг и отнема живота си. Същият мотив ни *среща* и в „Авантюристът“. Жената, дълбоко влюбена в мъжа, който си играе само с любовта. Тя е станала художник чрез любовта, той – авантюрист чрез играта на любовта. Нищо индивидуално не се вкопчва в тези фигури. Изобразено е вечното, което се разкрива в случайното и временното.

Именно там, където натурализмът, който издига временното и обичайното до единствената истина, е достигнал най-висшата степен на театрално развитие, тези драми на висша истина не са могли да намерят своето място. Немският театър може да постави „Кочияшът Хеншел“ в пълния му блясък, но не и тези драми, на които липсва всичко, което е изобразено с несравнимо величие в натуралистичните драми.

„ОБРАЗОВАНИЕТО ЗА  
БРАК“ – комедия от Ото Ерих  
Хартлебен

В един добре познат „фундаментален“ труд по педагогика може да се намери следното изречение: „Методите на обучение и техните средства трябва да се ръководят от целта, която педагогът трябва да постигне, от идеала за човешкото същество, поставен пред него. Наред с тази цел, наред с този идеал, педагогът може да вземе предвид индивидуалния характер на ученика.“

За един човек идеалът ще бъде постигнат по един начин, за друг – по друг. *Ото* Ерих Хартлебен структурира основния си педагогически труд „Образование за брак“ според този образователен принцип. Въпросният идеал е човек, който се вписва в подходящ буржоазен брак. Пътищата, които образованието трябва да поеме, за да постигне тази цел, която изглежда необходима за всяко буржоазно сърце, са разнообразни. Те трябва да се ръководят от образование, социална класа, финансово положение, пол и други дадени обстоятелства. Хартлебен избира два случая от множеството възможности: Херман Гюнтер, син на богато буржоазно семейство, и Мета Хюбке, бедна счетоводителка. Херман е отгледан от майка си. И когато тя вече не може да се справя сама, тя призовава чичото на Херман за помощ. Подготовката на Мета за брак се поема от сина на хазяйка, уважавана чиновничка. За Херман не само „добрият буржоазен“ брак е обикновено предписан в книгата на съдбата; дори по-късната му спътница, Бела Кьониг, от време на време се появява на сцената. Тя вече е безупречно подготвена за брак. Естествената ѝ нагласа улесняваше това. Тя сякаш съществува само за да служи като пример за глупост за психолозите. Херман винаги бяга, когато Бела се приближава. Следователно той трябва да бъде подготвен за брак с нея. Според здравите образователни принципи, той първо трябва да се научи за живота – тоест, в този случай, за женствеността – преди да се качи на кораба, който Бела управлява. Така казва майка Гюнтер. За тази цел тя дава на младия мъж сто и петдесет марки джобни пари на месец. Но момчето е глупаво. То има твърде много от морала, който филистерите наричат филистерски. Започва връзка с Мета Хюбке. И има чувства към нея. Защото майка Гюнтер научава, че дори не плаща наема на любовницата си. Това е ужасно, казва си майка ѝ. Момчето трябва да бъде отбито от това. Трябва да получава петдесет марки повече на месец, за да не се влюбва повече в такива момичета, а вместо това да им плаща наема.

плаща. Но всичко, свързано с това, е нещо, което една „истинска майка от средната класа“ не може да научи сина си. А бащата е мъртъв. Затова тя нарича брат на баща му. Той има правилните образователни принципи. Мъж е и може да говори немски с Херман. И го прави. И го прави по наистина педагогически начин. Учи с пример. Това му се отдава лесно. Херман е започнал връзка и с камериерката. Това също не се харесва на майка Гюнтер. Къщата трябва да се поддържа чиста. Майката изпраща момичето. Херман решава да започне връзка с нея извън дома. Това е логично за чичото и... той отива на срещата. Компания ще се намери. Чичото не иска просто да гледа. Така Херман е възпитан за брак. Но чиновникът се опитва да образува Мета. Връзката с Херман не му подхожда повече, отколкото на майка Гюнтер. Чиновник и изискана дама означават по същество едно и също нещо. Мета се нуждае от любовник, който ще ѝ дава пари. Майка ѝ, Гюнтер, разбира се, изисква това да не е прекалено много. Чиновникът има други идеи. Той иска един ден сам да се ожени за Мета. За да се случи това, тя първо трябва да получи много, много пари от любовник. Следователно Херман е неподходящ. Трябва да се появи някой друг. Уважаваният чиновник фалшифицира писма, за да се опита да примаме Херман от Мета. След това ѝ довежда мъж, който може да ѝ плати. Така възнамерява да я обучи да се омъжи за него. Ще успее ли? Това не е изрично посочено в комедията на Хартлебен.

Виждате, че Ото Ерих Хартлебен разбира еснафите; и има хумора да ги изобрази. Не съм дал сюжета на комедията. Искан да характеризирам импулса, от който изглежда е възникнал.

„РОЛС“

Комедия от Лео Хиршфелд

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Съдбата на един драматичен поет става тема на комедия от Лео Хиршфелд. Трябва да се признае, че задачата, която си е поставил, е толкова интересна, колкото и задоволителното ѝ изпълнение е трудно. Хайнрих Ритер започва като идеалист. Той не иска да се подчинява на никакви други изисквания освен на тези на изкуството. Докато остава в кръг от кафенета, той може да запази идеалите си. Но едва излиза от този кръг, когато лек ветреца ги разнася. Ритер току-що е завършил драма. Един от кафенетата намира края за особено великолепен. „Това е нещо съвсем ново“, казва той. „Други са правили останалото преди. Но този край!!!“ Редакторът на „Tagespost“, д-р Отомар Марк, е влиятелен човек. Той има влияние върху ръководството на „Residenztheater“. С негова помощ Ритер се надява да постави пиесата. Но този редактор има различен артистичен поглед от този на кафенетата. Той намира края за невъзможен, но всичко останало за отлично. Той ще се застъпи за пиесата, ако Ритер съкрати края. Непокколебимият поет, написал пиесата специално заради този край, първоначално се съпротивлява. Но когато Матилде Халм, обещаващият член на Residenztheater, му дава да разбере, че първо трябва да отстъпи, за да се издигне до върха, той наистина отстъпва. По-късно, щом е на върха, той ще има и силата да реализира идеалите си. Идва голям успех. „Поетът“ се издига до върха. Но идеалите също отиват по дяволите. Човек трябва да запази и придобитата власт. Това е възможно само ако продължава да обслужва публиката. „Артистичният“ идеализъм на Ритер заплашваше да подкопае и буржоазното му положение. Семейството му го вижда като позор. Той може да бъде затворен от чичо си, съда и адвоката д-р Винценц Лехнер.

доходоносна позиция. Дори ръката на братовчед му е на една ръка разстояние. Докато *остава „идеалист“*, той отхвърля всичко, което идва от тази буржоазна страна. Веднъж щом е на върха, той печели уважението на чичо си, както и ръката на братовчед си. Този проблем предлага значителен художествен потенциал. Представете си кафенетата, в които живее Ритер, съставени от истински идеалистични хора, и си представете Лео Хиршфелд, изобразяващ своя герой като напълно идеалист, но слабохарактерен, а падението му е психологически мотивирано. Скръбта на идеалистичните му приятели по падналия им герой би могла да придаде на целия сюжет силно симпатичен фон. Нищо от това обаче не присъства в тази комедия. Спътниците в кафенето са безделни хора. Тяхната преценка за таланта на Ритер ги оставя хладни. Не знаем какво наистина има във всички тези хора. Точно както не знаем какво се крие в самия Ритер, което в крайна сметка е унищожено. Превръщането от идеалист в ласкател на публиката е характеризирано по чисто повърхностен начин. Приятелите не показват особена болка, а по-скоро пият с удоволствие хубавия коняк, който Ритер, като богат човек, може да си позволи. Само ако по своята същност незначителният сюжет беше издигнат с особено хумористично представяне! Тогава човек би забравил „какво“ в преследване на „как“. Но дори това е изключено. Хиршфелд всъщност обижда естетическите ни чувствителност, като като драматург заема позиция спрямо публиката и изкуството, към която неговият герой потъва. Всичко в комедията е изчислено за ефект. *Развитието* на героя е нищо; моментното театрално остроумие е всичко.

Изпълнението перфектно отразяваше качеството на комедията. Само Фердинанд Бон се опитваше да изобрази Хайнрих Ритер като истинско човешко същество. Създаденият от него образ не беше този на поета, а по-скоро нещо далеч по-възвишено. Йозеф Ярно уцелваше по-добър тон, като подчертаваше всяка шега, особено тези във фарсов стил, и по този начин всъщност улавяше стила на пиесата. Още по-вредно за комедията.



## «ИНТЕРЬОР»

Драма от Морис Метерлинк. Немски превод от Щокхаузен. Адаптация и режисура за сцена от Цикел.

*Представление в театър „Урания“, Берлин*

Постановката на Метерлинк е задача, едновременно трудна и възнаграждаваща. Поетът, който *избягва онези житейски конфликти*, които занимават повечето драматурзи, и който вместо това се стреми да изобрази най-дълбоките, най-интимни вълнения, които се крият под повърхността на ежедневните човешки изрази, трябва да постави много специфични изисквания към сцената. Силните страсти и грубите човешки взаимоотношения не са, според Метерлинк, това, което човешката душа ни разкрива в истинската си форма. Страстта на един Отело и съдбата на Дездемона са събития, които не съответстват на реалността. Когато се сблъскам с непознато същество за първи път, нещо може да се раздвижи в мен, което е по-дълбоко, по-истинско и по-смислено от тази страст или тази съдба. Метерлинк се стреми да изобрази това, което е по-дълбоко от думите, по-истинско от голямата страст. Затова той би предпочел да се откаже изцяло *от средствата* на реториката на сцената. Чрез куклите той иска да изобрази събитията в тази малка драма „L'Interieur“ и в подобни, които е създал. Семейство седи около маса в стая. Виждаме ги през прозорец. Около къщата има градина. Двама непознати стоят в тъмната градина. Член на семейството се е удавил. Непознатите говорят за трагедията. Един от непознатите, възрастен мъж, говори за чувствата, които трагедията събужда в душата му. Той *трябва да* съобщи на семейството за ужасното нещо, което ги е сполетяло. Всичко, което се случва, се изостря към момента, в който старецът влиза в стаята, за да съобщи новината. Пред очите ни се разгръща драма от емоции – емоции, за които не са ни нужни нито думи, нито силни действия.

Щокхаузен и Цикел поставиха това трогателно събитие в малката театрална зала на „Урания“ по изключително похвален начин. Всички прекалено театрални елементи бяха избегнати. Този пример със сигурност заслужава подражание.

### АРТУР ШНИЦЛЕР *Спектакъл в*

*Дойчес театър, Берлин*

Артур Шницлер, с всичките си творения, е предизвикал у мен същото чувство: той педантично отлепва всичко, което лежи на повърхността на житейските събития, оставяйки зад гърба си скритото отдолу съдържание. Това, което той представя, може да ме интересува само заради това съдържание; но този писател няма око за самото съдържание. Изпитах това чувство особено силно с новия му цикъл едноактни пиеси.

Пиесата „Спътникът“ представя професор, който току-що е загубил съпругата си. Приятелите изказват обичайните си съболезнования. Появява се жена, която изисква писма от наследството на починалия. Съдържанието на тези писма трябва да остане тайна за професора. Той обаче вярва, че вече знае какво разкриват. Покойната съпруга е била любовница на неговия асистент. Той се е примирил с този факт. Струвало му се е естествено да може да се радва само на кратко щастие с жената, двадесет години по-млада от него. Тя е била създадена да бъде любовница, а не спътница, от която се е нуждаел. Според него и двамата са поели по различни пътища. Но когато асистентът се появява в дома на професора след погребението, става ясно, че истината е съвсем различна от това, което съпругът е подозирал. Този асистент обича друга жена от две години и отдавна я е определил за своя съпруга. Следователно той се е отнасял към починалата не като към любовница, а като към своя курва. В любовна афера...

двамата , защото това му се струваше естествено. Той дори би освободил жената, ако влюбените бяха намерили смелостта да го поискат. Но това, което сега се разкрива, го изпълва с отвращение и той показва вратата на нискодушния мъж. От разговорите между професора, приятелката на починалата жена и асистента научаваме всичко, което се е случило в продължение на много години. Тези разговори представляват само кулминацията на по-дълга поредица от събития. Приятелят вярва, че именно защото професорът е узнал пълната истина, сега може да си възвърне спокойствието. Сега той знае колко малко е притежавал наистина жената, която току-що е починала. Сега, когато тя я няма, той вече не страда под бремето на неестествен брак и вече не е нужно да скърби за смъртта на жената, която винаги му е била непозната, която случайно е починала в тази къща. Но това, което стои преди това заключение, според това, което научаваме, изобщо не е драматично. Години наред една жена е изневерявала на съпруга си с друг мъж. Тя дори научава, че другият мъж възнамерява да се обвърже с някой друг. Професорът подозира нещо, но не прави нищо. И съблазнителят живее живота, който го докосва по-дълбоко, извън обстановката на историята. Колкото и атмосферно да успява Шницлер да изгради разговорите, нищо не е истински трогателно. Цялото нещо оставя човек безразличен, защото фактите не се основават на никакви скрити емоционални процеси, които биха могли да предизвикат по-дълбок интерес.

Втората едноактна пиеса, „Зеленото какаду“, ми направи още по-слабо впечатление. В един парижки кръчмар по време на Революцията, всяка вечер се събират окаяни актьори и търсещи сензации благородници. В нощта, в която ни почерпват с представление, Бастилията е щурмувана. Бившите комици разиграват сцени на престъпления с най-сензационен патос, за голям ужас на аристократите. Анри, един от актьорите, току-що се е оженил за Леокарди. Той възнамерява да изобрази как е убил херцога на Кадинян, защото жена му е имала афера с него. Тогава разбира, че тази изневяра е истина. Херцогът пристига точно навреме.

в кръчмата и Анри всъщност го убива. Колкото и завладяващо да е това за публика, фокусирана върху външни театрални ефекти, цялото нещо е просто интелектуален фарс; напомня на представления, които обслужват нисък вкус и е, като цяло, скучно.

Най-добрата от трите едноактни пиеси е „Парацелз“. Авантюристичната и мистериозна фигура от 16-ти век подиграва жената на ковач, използвайки хипноза. Той предлага на жената на грубия, несръчен занаятчия да каже истината за един следобед. След това съпругът научава всякакви поучителни неща за сърцето на жена си, която е „вярно пазил“. Въпреки че характеристиките са интересни и сюжетът има определена предистория, струва ми се, че цялото нещо не е нищо повече от извадка от това, което човек би могъл да каже за Парацелз и хипнозата в разговор в салона, придружен от доста плитък остроумие.

«ХАНС» Драма в три действия от  
Макс Драйер

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Малко преди това представление [вечеря на Шницлер], Дойчес театър представи триактна драма от Макс Драйер: „Ханс“. Учен живее с дъщеря си на остров в Северно море. Той е директор на биологичен институт. Дъщеря му е станала образована млада жена покрай баща си. Тя използва микроскоп и прави научни открития като немски професор. Не е ясно кой е по-интелигентен: бащата или дъщерята. Бивша съученичка от пансион идва на гости на приятелката си от детството. Бащата се влюбва в тази приятелка. Дъщерята с обида забелязва, че някой застава между нея и баща ѝ.

Учеността е прогонила и всякакво чувство за естественост от Ханс – както ученият нарича дъщеря си Йохана. Бивш офицер, сега художник, обича Ханс. Тя се отнася с него доста отблъскващо. Той би приел, че тя не хвали картините му. Но не може да понесе тона, с който го прави. Връзката на бащата с приятелката му става особено отвратителна за Ханс, когато тя научава, че това момиче е имало извънбрачно дете. Бащата обаче обича момичето и е обичан в замяна. За да се увери, че всичко ще се развие добре, Ханс внезапно открива сърцето ѝ. Тя се влюбва страстно в художника. Сега тя може да разбере всичко. Дори любовта на баща си. Произволно развитие на сюжета и измислени герои. Стереотипни фигури и мрачна мрежа, която предполага традиционни предразсъдъци.

„ИРОД И МАРИАМНА“ – трагедия в пет  
действия от Фридрих Хебел

*Представление в Кралския театър, Берлин*

Безкрайното изобилие и разнообразие на Слънчевата система сведоха всеобхватната, захранвана от въображението мисловна сила на Кеплер до няколко прости формули с монументална величина. Такива формули ни изпълват с дълбоко удовлетворение. Нашето чувство за богатството на реалността не губи нищо, когато се сблъскаме с осъзнаването, че прости, грандиозни и неизменни закони се изразяват в пълнотата на тази реалност. Защото сътворението на природата се основава на тайната, че тя генерира разнообразие от простотата; и умовете ни имат стремежа да проникнат от объркващите детайли до простия, фундаментален план, който може да бъде схванат в няколко реда.

И както природата твори, така твори и великият поет. Творенията на Хебел притежават тази естественост в най-красивия смисъл.

Думите са в основата на това. Детайлите на човешката душа, нейните големи конфликти, нейното благородство и нейните отклонения са разкрити от този поет в грандиозни панорами. И когато разглеждаме тези панорами, се разкриват грандиозните, прости черти, чрез които живее човешката душа. Хебел е направил практически условие за истинската, драматична поезия нейните творения да могат да бъдат сведени до прости, грандиозни формули, подобно на самите природни явления.

Голямата любов поражда ревност. И тази ревност не може да понесе мисълта, че любимият би могъл някога да принадлежи на друг. Ирод иска Мариамна да умре с него, за да не може никой друг мъж да проникне в най-свещеното му пространство. Как се стреми да постигне това е темата на „Ирод и Мариамна“. Това, което трябва да се случи, когато тази воля се изпълни, се осъществява с ужасяваща последица, с онази последователност, която само природата проявява, когато позволява на фактите в пространството и времето да се развиват според нейните прости фундаментални закони. В душата на Мариамна живее ехото на страстта на Ирод. Тя също не иска да живее, когато любимият ѝ вече го няма. Но тя иска сама да предизвика тази последица; и фактът, че Ирод търси средства за изпълнение на волята си сам, че не вярва, че тя сама ще отиде на смърт, когато *съдбата* ѝ бъде съобщена: това е, което води до катастрофата. Мариамна си отмъщава, като се преструва на виновна и кара Ирод да я осъди на смърт за престъпление, което не е извършила.

Трагичната съдба на Ирод се състои в това, че не очаква любовта на жена му да бъде равна на неговата. Той се намесва в нейната свободна воля. Където възнамерява да обича, възнамерява и да управлява. Мариамна би направила всякакви жертви за любовта си; управлението му е осуетено от нейната гордост. Това е простата, дълбока истина, която ни се разкрива в този завладяващ портрет на душата.

Хебел се разкрива като несравним художник на души, като летописец на човешките страсти в най-дълбоката им

форма.

Както във всичките му драми, верността към природата в детайлите върви ръка за ръка с истината към природата в общите черти. Винаги ще бъде грешка, ако литературата се стреми към истината в индивида. По този начин тя не разбира по-дълбоката същност на нещата. Тя дори я надхвърля.

„ФАРИСЕИ“ – комедия в три  
действия от Клара Вибиг

*Рецензия по случай световната премиера в Бремен*

Клара Вибиг създава истински съвременна драма с „Фарисеи“. Всичко в нея е съвременно. Героите са изцяло излезли от социалната среда на настоящето; темата, с нейния мъчителен конфликт, е взета директно от живота, който принадлежи към умиращите културни течения на настоящето; а художествената чувствителност и стил на представяне на авторката са също толкова съвременни, съчетавайки проникновена наблюдателност с най-финия усет за драматичен динамизъм и стилизиран композиционен талант с остро реалистично характеризирани хората и събитията.

Тази горда, брутална, фанатична и строго формална земевладелка, която напълно пренебрегва всички по-фини и естествени чувства, е същество, което въплъщава реалността във всеки аспект от живота си; нейният слаб съпруг представлява истинското въплъщение на упадък, социална класа, прогнила до самата си същност. До тях стои дъщеря, едно от онези същества, които сред фундаментално корумпирана среда са преоткрили истината и благородството на сърцето, демонстрирайки, че разпадът винаги успява да генерира семена на бъдещето. Срещу тези три е...



Инспектор Хобрект, способен, амбициозен човек, истински честен и способен човек. Той управлява имението на мързеливия, неспособен хазяин, но не ходи на църква. Земевладелецът е изключително доволен, че има този отличен човек в имота си. Защото, ако зависеше само от него, щеше да бъде твърде самодоволен, за да търси някой нов. Но жена му! Как може тя да търпи добър, способен мъж в имението си, който не ходи на църква! Дъщеря им обаче от все сърце отвръща на любовта, която този мъж ѝ проявява. И колкото и двамата да са сигурни, че моментът, в който родителите на момичето научат за аферата, ще бъде и моментът, в който ще се опитат с всички сили да я разрушат, те са също толкова сигурни, че никога няма да позволят да бъдат разделени. Голямата сила на характеристиката на Клара Вибиг е най-ярко очевидна в изобразяването на възрастна жена, живееща в къщата на земевладелеца. Бивша икономка, тя е известна като „леля Фрицхен“. Тя е сляпа, трудно чува, набожна и суеверна. Малката стая, предоставена за нея, е нездравословна. Кочините са в непосредствена близост и плъховете са ежедневни посетители на старата жена, която по този начин е възнаградена за вярната служба, която някога е оказала в дома на господарите си. Дъщерята на къщата винаги споделя съдържанието на проповедта с добрата жена. Дори господарят, когато е в пристъп на великодушие и приветливост, си позволява да влезе в ужасната стая и да размени няколко *мили* думи със старата жена. Този господар всъщност се преструва „от страх Господен“. Тази стара жена е нарисувана с широки, невероятно изразителни цветове и щрихи. Нейното суеверие носи решението на конфликта. Нещо зловещо винаги се чува през нощта в къщата и „леля Фрицхен“ може да го тълкува само като присъствието на „злия“. Тогава благочестивият земевладелец призовава семейния приятел, треперещия пастор Хобрект, да се справи със злото. Но се оказва, че дъщерята на къщата има нощни срещи със съпруга си—

Преброяването съвпада. Нощното извикване на „зло“ от леля Фрицхен ѝ коства живота. Тя умира под въздействието на събитието. Тази сцена на смъртта е дълбоко силна и завладяващо вярна. За лицемерните земевладелци има само една възможност: да излекуват дъщеря си от заблудата ѝ и да избегнат скандал. За тази цел са призовани втората им дъщеря и съпругът ѝ, областният администратор д-р Вигарт. Той е „правилният“ човек, някой, който разбира практическия живот, който знае как да защити честта на своята класа и да потисне всичко, което би могло да предизвика обществено възмущение. Той веднага намира правилното решение. Заблудената любовница е изплатена с пари; любовницата е излъгана, казват ѝ, че съпругът ѝ не иска нищо повече от това да я използва като средство за придобиване на имота ѝ и че позволява да бъде откупен с любимата си за стотинка. — И ако връзката може би има последствия: е, „Областният администратор“ в момента е в процес на основаване на дом за деца, където могат да бъдат настанени различни деца от различен произход. В къщата на земевладелца всички веднага се съгласяват, че могат да спасят репутацията и „честта“ си чрез тази „умна“ идея на областния управител; но измамникът обикновено забравя едно нещо: че има хора, за които истината все още означава нещо. А честният управител доказва, че е също толкова непоколебим в отхвърлянето на всякаква награда от Юда, колкото е непоколебима и любимата му във вярата си в неговата правдивост и чест.

По дълбоко трогателен и трогателен начин, драмата завършва с откриването на двете личности, свободни от лицемерие и предразсъдъци. Драмата притежава качеството на истински драматични произведения на изкуството: тя носи белега на изпълнимост във всяка сцена. Тя се извисява над повечето съвременни драматични продукции. В Бремен тя вече е преминала изпитанието си с огън. Дали ще бъде играна в Берлин и в други големи театри този сезон вероятно ще зависи от това дали има театрални режисьори с необходимата инициатива, за да кажат сами „да“ на една драма. Това може би изисква повече от

простото знание, че автори, които преди това са  
„дърпали“ театрите...

Те също ще продължат да се движат напред. Но без такива допълнителни знания, сегашното ни състояние на театъра няма да бъде заменено от *ново* , *макар и доста желателно*.

„ПРОЛЕТНО ЖЕРТВОПРОС“ Пиеса в три  
действия от Е. фон Кейзерлинг

*Спектакъл за годишнината на "Breie Bühne, Berlin"*

Берлинската „Freie Bühne“ (Свободна сцена) отбелязва десетата си годишнина на 12 ноември. При основаването си тя си постави за задача да проправи пътя *към* сцената за драматурзи, които въпреки узряващите си или вече установени артистични способности, се нуждаеха от такава подкрепа, защото не бяха в крак с преобладаващия вкус. Представлението на 12 ноември не направи много, за да съживи спомена за похвалните намерения на основателите. „Пролетно тайнство“ е сбор от отстъпки – нищо повече. Една отстъпка на натурализма, друга на романтизма и трета на преобладаващия театрален вкус.

Незаконната дъщеря на Капел, наполовина дете, наполовина разцъфнала в млада жена, живее в бащината си къща. Жената, която се е омъжила за дрипавия мъж, е добра жена. Тя е приела презираното от всички дете в дома си. Тук тя е малтретирана и от баща си. Мащехата умира; току-що е *получила утехата на пастора* . Така започва драмата. Грешното дете е изправено пред перспективата баща ѝ да се ожени повторно след смъртта на жена си и да изгони дъщеря си от къщата. Докато майката се бори със смъртта, младата жена изпитва първата си страстна любов към млад фермер, който в началото сякаш ѝ отвръща със същото, но за много кратко време...

Мада се завръща . Момичето е изпитало всички усещания на внезапна, пламтяща страст само за няколко часа. Скоро ще трябва да изпита и болката от това да бъде изоставена. Тя е зърнала света на щастието и сега е двойно нещастна, след като любимият ѝ я е напуснал. Тя не само ще бъде презирана заради греха на майка си, но и ще бъде възприемана като същество, което се хвърля върху първия попаднал мъж. От тези предпоставки би могла да се създаде натуралистична драма. Авторът добавя романтичен квас към този материал. В къщата живее стара баба. Тя разказва на момичето, че в гората има черен параклис с изображение на Дева Мария. Там някога една жена се е молила за изцелението на дете и е жертвала живота си за него. Сега момичето иска да направи същото за мащехата си. Исква да умре, за да може благодетелът ѝ да живее. Отива там и получава благословия от Дева Мария. На връщане се влюбва. Сега не иска да умира отново. Съжалява за стореното. Но ходът на Провидението продължава с неуморна сила. Когато Дева Мария се завръща у дома, тя намира болната жена да се оправя. След това научава за изневярата на любимия си. Сега тя иска да умре отново. Но тя не чака чудото на Дева Мария; вместо това, съвсем натуралистично, тя приема отрова под формата на капките, предписани от лекаря. Знам, разбира се, че всичко в пиесата се развива естествено и че романтизмът на суеверието съществува само в съзнанието на старата баба и момичето. Майката се възстановява не защото доведената дъщеря се е молила, а защото е взела капките, предписани от лекаря. Но защо момичето се отрови? Ако вярва в чудото, тя би могла просто и тихо да чака привидно неизбежната си смърт. Но тази смърт не би могла да дойде, ако самият драматург не беше направил хода на „Провидението“ движеща сила на драмата. Следователно самоубийството на момичето е немотивирано. То е отстъпка на театралната постановка. В пиесата има още много подобни случаи.

Човек би трябвало да се натъжи от сегашното състояние на драматичното производство, ако асоциации като „Freie Bühne“ не можеха да намерят по-добри пиеси. Но вероятно не тази продукция е виновна за факта, че видяхме тази смесица от всякакви възможни стилове да дефилира пред нас на 12 ноември.

„КАНДИДАТЪТ ЗА  
ПРЕДЛОЖЕНИЕ“ Пиеса в четири  
действия от Макс Драйер

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

Д-р Фриц Хайтман, учителят в изпитателен срок, е назначен да преподава естествени науки в най-горния клас на гимназия . Той е направил дарвинизма основа на научното си мислене и иска да образова учениците си в духа на тази истина. Той е и честен човек, който мрази неистината, дори когато тя се появява в често използваната форма на бяла лъжа. Страхливостта към онези, които са по-висши или по-могъщи от нас в обществото, е произходът на този порок, казва той на своя ученик, който твърди, че е научил оправданието му в религиозните изследвания. За човека е трудно да остане здраво стъпил на истината. Той предизвиква гнева на ректора д-р фон Корф. Този ректор, роднина на министъра и поддръжник на „убеждението“, че религията не трябва да се отнема от народа, подтиква директора на училището да вразуми непокорния учител. Той се озовава в трудно положение. Предопределен е да стане гръбнакът на семейството си, което баща му, фалирал земевладелец, вече не може да издържа. Освен това, той има булка, чиято ръка може да получи от родителите ѝ само ако в замяна ѝ предложи място на учителка. Той се оставя да бъде убеден да обещае да даде пробен урок пред

неговите...

Той трябваше да се отрече от „ереси“, на които беше учил учениците си, и вместо това да внедри в душите им истински християнски истини на откровението. За това трябваше да бъде сметен за достоен за длъжността възпитател на младежи. Но когато видя учениците си, събрани около него, и погледна в скъпите им очи, той осъзна, че те изискват от него истината и нищо друго, и потвърди позицията си пред началниците си. Благодарните ученици го възнаградиха със серенада; той загуби годеницата си. Но остана праведен човек.

Тази драма е обвинена в „пристрастност“. Драйер може да бъде спокоен за това. Подобна критика може да дойде само от онези, които отхвърлят „Разбойниците“ на Шилер от гледна точка на „истинската“ естетика. Ние обаче не искаме да изпаднем в противоположната крайност и да издигнем пиесата на Драйер твърде високо в ранга на изкуството, просто заради нейната безспорно привлекателна пристрастност. Пиесата се състои от карикатури на герои и карикатурен сюжет. „Кандидатът на изпитателен срок“ не е произведение, което предполага истина в изобразяването си. То гъмжи от преувеличения и неправдоподобности. Трябва обаче да се подчертае на онези, които основават възраженията си срещу пиесата на този факт, че карикатурата е напълно легитимен художествен стил. Ако човек не надценява „Кандидатът на изпитателен срок“, а по-скоро я разглежда като израз на стил, трансплантиран на сцената – стил, който не намира съперник в истински художествените списания за рисуване – тогава ще ѝ се отдаде справедливост.

Истината и вероятността не са фиксирани изисквания за драмата. Драматургът може да претендира за същото право като политическия или друг карикатурист. Защо трябва да критикуваме поета за избора на стила, който толкова често ни радва в „Симплисисимус“?



## «ЖОЗЕФИНА», пиеса в четири

действия от Херман Бар

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Бонапарт е безнадеждно влюбен в красивата Жозефин Боарне – толкова влюбен, че не иска да прави нищо по цял ден, освен да гали сладката жена. Тя обаче иска да му изневери с Барас. Затова го изпраща от Париж, за да се присъедини към армията. Докато бурята от битки бушува около него, той не мисли за нищо друго освен за своята Жозефин. Ако тя му пише твърде рядко или ако писмата ѝ са твърде кратки, той се ядосва, хвърля се в боя и печели една от блестящите си победи. Така, без своя вина, той се превръща в герой. Французите го правят консул. Сега той също така се замисля какво е подобаващо за един велик човек. Не е подобаващо той да прекарва целия ден във флирт. Затова той пренебрегва добрата Жозефин, на която дължи славата си. Но е подобаващо и за него да придобие „прилични обноски“. Затова той вика актьора Талма, който го учи на тях. Така влюбеният малък Бонапарт се превръща във великия Наполеон. Несъмнено има двама души, които поддържат тази гледна точка: единият е войникът, който придружава Наполеон в походите му, за да му лъска ботушите, а другият е виенският поет Херман Бар. И двамата споделят чувството, обикновено уловено от поговорката: „За камердинера няма величие.“ С горните няколко изречения всъщност обобщихме съдържанието на една „драма“ от Херман Бар, която беше представена на 9 декември в театър „Лесинг“. Тя вече беше красила подиумите във Виена преди време, подиуми, които понякога представят света. Подозирам, че „поетът“ е бил осмиван по това време. Защото се е чувствал принуден да напише следната „реабилитация“ на своята „драма“: „За мен се казваше, че в моята <Жозефина> съм възнамерявал да се подиграя на Бонапарт. Някои я хвалеха, мнозина се дразнеха; но никой не е

Съмнявах се, че целта на играта е да се осмее и омаловажи герой. Това ми се стори странно: защото никога не бих се сетил за това, а по-скоро исках да покажа, чрез един несъмнено велик човек, какъв е животът.

„Това, разбира се, ще стане ясно едва чрез цялото произведение. <Жозефин> всъщност е първата част от трилогия... младият мъж... все още вярва, че е в света заради себе си, за да се представя. Той все още не знае, че не може да означава нищо сам по себе си, а е предназначен само да участва във великото действие на вечната комедия. Не, той иска да живее собствения си живот. Как е отучен от това и трябва да се научи да се движи в ритъма на съдбата – това представлява първият акт от нашия живот. Тук младият мъж се бори със съдбата. Той не иска да се откаже от себе си, той се съпротивлява, той иска да определя себе си и живота си. Той не иска да служи. Той има свои собствени планове и иска да ги следва. Но той трябва да изпита, че съдбата е по-силна. Който е стигнал до тази точка, който се е научил да се подчинява на съдбата, който вече не се съпротивлява, навлиза във втория акт, меланхолично веселата игра на човека. Мъжът знае, че не е работа на човека да определя собствения си живот.“ Той знае, че е подвластен на велика сила, на която не може да устои. Той знае, че ние сме инструменти, с които се създават непостижими произведения според непостижими планове. Никой не може никога да се досети какво означават действията му. Усещаме, че огромен смисъл управлява съществуването ни, но не ни е позволено да го зърнем. Нямаме нищо друго освен да се подчиним... Накрая, в третия акт на живота, човекът е освободен от съдбата. Той е изпълнил ролята си, сега напуска сцената, великият режисьор го освобождава... същността на стареца е, че той е станал свободен и сега, след като е отхвърлил ролята си, най-накрая може да живее сам за себе си... Съдбата се нуждае от тиранин и избира трубадур за тази работа. Колко малки са желанията ни, колко велика е съдбата! Това исках да изобразя: в <Жозефин> как непознатата сила...

Първата част залавя мечтателя, изпраща го на война и превръща поета в герой, въпреки че той се съпротивлява и не иска да има нищо общо с неговия героизъм; във втората част, любовта му към Валева, как се е превърнал в човек, който се е предал на съдбата и знае, че трябва да служи, и послушно изпълнява своята неразбираема роля...; в третата част, на острова, как играта му е приключила и той е освободен от съдбата, как най-накрая му е позволено да живее според собствената си природа и как императорът и героят падат от него и той отново се превръща в корсиканския мечтател, гледащ навън с диви мечти...»

Доста забавно е как

светът се отразява в съзнанието на този поет. Човекът, който копнее да бъде свободен, да обича Жозефин, но когото съдбата прави несвободен, се превръща в човека, който разтърсва народите на Европа от запад на изток, защото трябва да „служи, да се подчинява“ и който накрая става „свободен“ като затворник, прекарвайки последните си дни на самотен малък остров! Манталитетът на камериер трябва да извършва гротескни салта, ако иска да се превърне във философия. Жалко, че Херман Бар не стана историк на природата. Представям си, че една естествена история, написана от него по рецептата на неговата мъдрост, свързана с Наполеон, би била доста очарователна. Например, може да се прочете: „Лъвът е най-добродушното животно. Когато е ненаситно гладен и срещне пътешественик в пустинята, той ляга и *моли* човека: „Моля те, изяж ме

, за да се облекча от глада си“...“ А другаде може да се прочете: „Производителите на парфюми отдавна търсят растение, което е особено ароматно.“ — най-накрая ги намират в дяволската мръсотия. -----

„КОГАТО МЪРТВИТЕ СЕ  
ПРОБУДИМ“ - драматичен епilog от  
Хенрик Ибсен

По-дълбоко от всякога , сега виждаме в душата на Хенрик Ибсен, благодарение на неговия „Драматичен епilog“. Той никога не е говорил толкова лично, толкова безрезервно. Той иска да разкрие съдбата на твореца, своята най-съкровена същност. Това е разтърсваща трагедия, в която той го прави. Той ужасяващо изобразява момента, в който творецът осъзнава каква жестока игра играят с него вечните сили. Те са го убили, за да го направят творец. И когато е достигнал върха и поглежда надолу към изминалия път, той се събужда и осъзнава, че е вървял през живота като мъртвец. Той е търсил живота, както всяко същество го търси. Но той не може да бъде намерен по неговите пътища. Когато излиза от състоянието на невинност и тръгва да търси по-висша сфера в изкуството, животът му става чужд, толкова чужд, че вече не може да намери пътя обратно към него. В съзнанието си той копнее да търси по-висша природа, истинска реалност. Но поезията, мечтаната реалност, остава всичко, което намира човек, който напуска кръговете на живота. Детето, което възприема нещата около себе си със свежи, невинни сетива, наивният човек, който броди из гора и поле и напълно поглъща това, което вижда: те притежават природата. Творецът, който иска да стигне до същината на нещата, който се стреми нагоре към архетипите: те в крайна сметка осъзнават, че са преследвали сладка заблуда. Това признание от душата на поета, който през целия си живот е търсил и се е стремил да въплъти реалността във всичките ѝ форми, е дълбоко трогателно. То е опустошително за всички онези, които вечно призовават твореца: „Дръжте се за природата“. Ибсен им дава отговор на това искане: „Не бъдете творци“. Това е неговият суров отговор. Ако искате живот, природа, реалност, тогава търсете ежедневни удоволствия; всичко отвъд това-

Когато угасне, убива живота. В изобразяването си на „Възкресението“ скулпторът професор Рубек искал да създаде „произведение на божествено чиста красота“. Жената, която той използва за свой модел, е създадена от природата, сякаш е идеалът за красота. Той сключва брак с нея в царството на духа. Брачният съюз на твореца с красотата трябва да се осъществи. Той иска да покаже на любимата си цялата слава на света. Заедно те търсят живот. Но го търсят в духа. И така никой от двамата не може да го намери. Той не докосва жената, защото в момента, в който земните неща се смесват с насладата от небесната красота, той вярва, че е загубил самата последната. И така, според него, жената, в която вижда въплътена красота, също трябва да мисли. Но тя е създадена от природата като естествено същество. И тя става мразеща твореца, който не задоволява земните ѝ желания. Тя го напуска. Душата ѝ вече не може да намери пътя си обратно към живота. Лудостта най-накрая я обзема и тя живее в идеята да бъде мъртва. Творецът е отнел живота ѝ. Той е отнел и своя собствен. И сега, докато го търси отново, не може да намери щастие в него, нито може да донесе щастие на друг. Той намира втора жена. Вече не е способен на брак в земния смисъл. Жената, с която е влязъл в такъв съюз, не знае нищо за копнежа за по-висш свят. Животът е нейното царство. И когато първият естествен мъж пресече пътя ѝ, мъж, който не се стреми към красота, а към лов на мечки в дивата гора, тя чувства родство на същността си с неговата. В същото време художникът отново намира тази, която чрез него също е загубила земния си живот, която той е направил мъртва. Точно както жена му се хвърля в обятията на естествения мъж, така и той се хвърля в обятията на жената, която преди е била духовно обвързана с него, мъртвецът на мъртвите. На върха на планината, където се разгръща бурята на природните стихии, съдбата на четиримата души се изпълнява. Живата жена, в обятията на живия мъж, е пометена от лавината. откъсната и отнесена в безопасността на долината, където ще намери щастieto си. Двата мъртви духа са затрупани от лавината. Тя

Те осъзнаха, че и двамата са се обърнали срещу живота, срещу природата. В момента, в който се събуждат от смъртта си, те търсят природата високо в планините; но моментът на тяхното пробуждане е моментът на тяхното падение. Съдбата е говорила безмилостно. Невинните, наивните, естествените хора стоят отдясно на природата. На тях принадлежи животът. Творческите, знаещите, духовните хора стоят отляво. На тях принадлежи смъртта. Вечно непримирими в човешкото съществуване са животът и сътворението. И само сладката простота, която никога не е изпитвала нищо, нищо от реалността и нищо от духа, може да повярва, че е възможен мир между сътворението и живота. Но тази сладка простота има последната дума на трагедията. Дяконисата, която трябва да придружи лудата жена, бърза след болната жена, докато тя се *изкачва със скулптора към опасните височини*. И когато ги вижда и двамата да загиват в снега, тя извиква: „Рах vobiscum!“

също толкова простодушна. Те често са го наричали откривател на живота и природата. Но той очевидно казва същото за фигурите в драмите си, което неговият професор Рубек казва за бюстовете му: „В и зад тези бюстове се крие нещо подозрително, нещо скрито – нещо тайно, което хората не могат да видят. Само аз мога да го видя. И това ми доставя такова вътрешно удоволствие. Отвън те показват онази поразителна прилика, както се нарича, пред която хората стоят с отворени уста в удивление – но в най-дълбоката си същност те са почтени, изправени конски лица и упорити магарешки муцуни, кучешки черепа с увиснали уши и ниско вежди, угоени свински глави – и глупави, брутални подобия на волове също са сред тях.“ Подобно на простата дяконица, която не познава нито реалността, нито творението, хората постоянно са говорили за мира на живота и поезията, когато са говорили за произведенията на Ибсен. Но поетът, който се е пробудил от мъртвите, знае, че няма такъв „рах vobiscum“. Трагичните му чувства са оцветени с подигравателен смях към публиката му, която е на същото ниво на преценка като неговата

Дяконисата се изправя. Тя разглежда „тези скъпи животни“, които „хората са осакатили по свой собствен образ и подобие, а те от своя страна са осакатили човечеството. И тези коварни произведения на изкуството сега се поръчват от мен от уважавани, здрави хора. И те ги купуват добросъвестно – и на високи цени. Те на практика ги претеглят със злато, както казват.“

Ибсен сякаш разделя човечеството на три категории: невинните деца на природата, които се наслаждават на живота пълноценно ; творческите личности, които умират за живота, защото се стремят да го надминат; и любителите на изкуството и мечтателите за художествени постижения, които в липсата си на преценка се възхищават на съюза на творението и природата. Той гледа на първата категория с меланхолия; във втората вижда онези, които споделят неговата трагична съдба; а на третата се смее подигравателно.

Животът на твореца е трагедия за него, когато разглежда себе си, и комедия, когато разглежда онези, които неговите „скъпи домашни любимци“ приемат за създания, подобни на произведения на самата вечна природа.

## НА СЕЦЕСИЯТА В БЕРЛИН

### *Изпълнение на сцената „Сецесион“, Берлин*

на муза, подобна на тази на Метерлинк . Красотата в образите мистериозно ни пренесе по време на първото представление на Сцена „Сецесион“. Говори поет, който иска да каже много смисъл; емоционалният му капацитет обаче все още не е достатъчен за намеренията му. Възвисяващо е обаче да чуеш толкова много и толкова искрено намерение. Не бива да има спор, че опитът да се пренесе тази легендарна драма на сцена е бил оправдан. Мартин Цикел и Пол Мартин, които основават и ръководят Сцена „Сецесион“, заслужават нашата благодарност.

За този опит. Това, което се превърна в драматичен проблем за Вилхелм фон Шолц, той го изрази красиво в пролога към своята „Победените“:

„Защото през всички дни служете на вечерта,  
С настъпването на вечерта,  
С настъпването на вечерта,  
Този с дълбокия сянка на крилете  
То премахва това, което тревожи земята,  
, който строи звездообразните структури  
И източниците призовават за шум,  
До което денят беше надграден  
Като светец храмово стълбище,  
води към шепнеция мраморен здрач,  
Хин преминава в бял влак  
Свещеникът, че трябва да докосне арфата...»

преходността , която е дълбоко свързана с вечния първичен източник на всяко битие. Превръщането, което се носи в променлива форма, се е превърнало в негов проблем. Рицар и монах едновременно е главният герой на неговата драматична приказка. Той посяга дълбоко към живота, защото освобождава най-дълбоката сила на живота, любовта, където и да отиде. Но с разцъфтяването на живота той носи и смърт. Сюжетът е прост. „Рицарят на звездата“, който е „едновременно монах и певец – и смъртно блед“, примамва „всички жени към тяхната гибел“. „Той ги обича и те стават мълчаливи и богати, докато не умрат от погледа му –“. „Понякога ги убива в една-единствена нощ, в един-единствен час, който сладко се смее през тях“. Това се случва и в събитието, залегнало в основата на кратката драма. Ако това не е напълно разбираемо от сцената, то не се дължи на изцяло истинската, истинска основна идея. Това е един от елементите на нашия вътрешен живот, който се появява безброй пъти у всеки човек, способен на самоанализ и който разбира как да наблюдава природата в нейния вечен стремеж към превръщане; как тя многократно разпространява смъртта върху живота и извиква живот от смъртта.



как *то* превръща настоящето в спомен и позволява на величието да се задържи единствено в *паметника* . Ако поетът, освен способността си да възприема простото, но и величественото, притежаваше и способността да го изобрази в също толкова просто величие, тогава не би могло да има оплакване от неразбираемостта на неговото творение. Ако случаят беше такъв, тогава това, което резонира в нас като възвишено настроение, би стояло пред нас в жива форма, сякаш рицарят, вече монах, е застанал до трупа на жената, която е убил, и е угасил свещите, които символично представляват царството на ставането: забравено детско щастие, похотта на младостта, зрялата любов, радостното изпълнение на дълга, истината, красотата, вярата. Тогава обаче поетът също не би имал нужда да предшества драматичната си поема за олицетворената легенда с думите:

„Не търсете думата, която може да реши всичко,“  
Какъв е тежкият сън в този час на здрача  
Ще ти донесе срамежливо заклинание.  
Р се разбърква, когато един ден се пръска с  
аромат и пяна  
Често духа към душата ти,  
Докато не останеш сам, ти в празното  
пространство!  
Никоя дума не ти казва какво чувстваш -  
Ще се образува от облаци, докато не се превърне  
в облаци .

Именно в това се състои властта на истинския поет над думите: да разбира как да ги оформи така, че да не изчезнат от облаците, да се отнесат безформени и неясни, а по-скоро като форма, богата на съдържание и определена, да ни представят това, което чувстваме. Можем да изискваме от поета, който обещава в произведението си „смъртта и животът... да се съюзят“, да не ни насочва към облаците и да не приспива въображението ни с техните вечно променящи се неопределености; ние искаме да съзерцаваме най-великите неща в пълна будност, а не в

сънища. Остава неоспорима истина, че *задачата на поета* е да фиксира в трайни форми това, което се носи в променливи проявления. И със сигурност не можем да простим на драматурга, ако иска да се отнася с нас така, както Хамлет се е отнасял с...

Полоний. В чистата драма на настроението , такова величие, каквото се носи от творенията на Метерлинк, трябва вече да е налице, ако искаме да пренебрегнем липсата на формална структура. За Метерлинк, който вижда толкова много в преминаващите ежедневни събития, размитите, двусмислени тонове на настроението със сигурност са далеч по-подходящи от определената, затворена яснота на възприятието. Вилхелм фон Шолц обаче няма предвид финото вплитане на вечни първични сили в най-малките детайли; по-скоро пред него стои вечна мистерия на света в неговата абстрактна линейност; и за това той търси израз, въплъщение. Но не може да го намери. Метерлинк търси вечното в малките процеси, в които то несъмнено живее, защото е всепроникващо, но където не упражнява формиращо влияние. Шолц просто не достига творческата сила на въображението в своето чувство.

Защо режисьорите на Сецесионната сцена ни представиха „Камерният певец“ на Франк Ведекинд, е извън моя обхват. Великият вагнериански тенор Жирардо, обсебен от незрели момичета и зрели жени, и сюжетът на тази невероятно динамична драма с фона на циничен поглед върху живота са идеални за вечерно представление на една от нашите обикновени сцени. Нищо не пречи на подобна продукция. Театралната публика би се насладила на карикатурите, а критиците биха я похвалили, както послушно направиха. Те съвсем правилно усетиха: Ведекинд може да прави каквото си иска; Шолц не може. Е, има и други „драматурзи“, които също могат да правят каквото си искат: Блументал, Шьонтан и т.н. И можем да назовем някои, които не винаги са могли да правят това, което са искали, ако, разбира се, не искаме по някакъв начин да свържем Шолц с тях: Хебел, Клайст и – Гьоте и Шилер.

«ЛОРД КУЕКС» Комедия в четири  
действия от Артър У. Пинеро

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Театър „Лесинг“ постави „Лорд Куекс“, комедия в четири действия от Артър У. Пинеро, на 13 януари. Ако това представление нямаше друго значение освен да ни покаже драматично произведение, което е било играно безброй пъти в Лондон с голям успех, човек би могъл да бъде доволен. В края на краищата е добре да имаш възможността да научиш какво интересува друга нация. Представлението би било оправдано само на тази основа, но то е и нещо повече от това в други отношения, повече, отколкото ежедневните критици са склонни да признаят. Някои намират комедията за скучна. Но това зависи изцяло от индивида. Без да искам да надценявам „Лорд Куекс“ по никакъв начин: в него има повече остроумие, отколкото в „Дворът на добродетелта“, който наскоро беше обработен толкова деликатно от критиците. Но Пинеро живее в Лондон – това е далеч. Там човек преценява по-обективно.

„ПРИЯТЕЛ ФРИЦ“ – комедия  
от Еркман-Шатриан

*Изпълнение на Neue Freie Volksbühne, Берлин*

„Neue Freie Volksbühne“ (Нова свободна народна сцена) представи комедията „Freund Fritz“ (Приятел Фриц) от Еркман-Шатриан. Това трябва да им се отдаде заслуга. Комедията е забележителна с правдивостта на характерите си, оживения си сюжет и изискания си артистичен подход.

## "ГЛЪГ И ЯУ"

„Пиеса на шеги и обиди с пет прекъсвания“ от  
Герхарт Хауптман

*Спектакъл в Deutsches Theater, Берлин*

„Swallow and Yer“. Тази много обсъждана „пиеса на шега и обида“ от Герхарт Хауптман, която току-що беше публикувана от S. Fischer Verlag (Берлин) и изпълнена в Deutsches Theater, ще бъде разгледана в следващия брой на това списание. Нашето мнение се различава толкова много от представените досега аргументи, че можем само да се надяваме да бъдем чути, след като развълнуваните емоции донякъде се уталожат.

\*

„И не приемайте това малко неприлично произведение за нещо повече от плод на безгрижна прищявка“, казва говорещият в пролога, който „ловец с ловджийски рог прекрачва през разтворена завеса от зелен плат, сякаш пред ловната група, на която, предполага се, се играе следната пиеса в банкетната зала на ловна хижа.“ Вярвам, че такъв ясен израз на неговите намерения трябва да се уважава у един поет. Би било погрешно да се очаква дълбока житейска философия от пиеса, написана за гореспоменатата цел. Кой поет би пропилял подобна идея, когато си представя „ловна група“ като своя публика и освен това говорещият в пролога се обръща към тях така: „Нека вие, уважаеми ловци, се радвате, че тази завеса от време на време се отваря и ви разкрива нещо – и след това отново се затваря. Нека окото ви я зърне за кратко, ако не предпочитате да погледнете в чашата си за пиене?“ Като зрител, следователно имам право временно да изключа собствения си мозък и да включа този на член на княжеска ловна група. Имам интересите, мислите и мненията на принц Джон Ранд и според мен те са много добре премерени.

Когато Карл, моят „мислещ“ другар, споделя с мен своята житейска философия. Те събудиха пияницата Джау от вцепенението му в княжеско легло; облякоха го в княжески дрехи и след това го убедиха, че е принц, а не ходещ мошеник. Карл предприема тази маневра, за да забавлява принца си. След това го инструктира:

„Свали му тази рокля, тази ярко бродирана,  
И така, той се връща в дрипите,  
Сега вързани в малък сноп  
Кастеланът го пази. Роклята си е рокля!  
Неговият е малко по-крехък,  
Но беше честно за него и пасваше идеално на  
тялото му .  
И тъй като е от същия свидетел  
Като сънищата — неговите са толкова хубави,  
колкото и нашите, Джон! —  
И ние, нещата, които ни заобикалят тук  
Не по-близо от мечтите, и  
Не по-близо от непознатия Джау -  
Така той ни спасява от нашия рай за боклуци  
Много по-малко, отколкото сме ние в неговия  
район  
На смирение. Как? Какво? Може би сме повече  
Като голи врабчета? Повече от това, Джау?  
Не мисля! Това, което наистина сме,  
Това е малко повече от това, което е в  
действителност -:  
А най-голямото ни щастие са сапунените  
мехурчета.  
Ние ги формираме с дъха на сърцето си.  
И те се тълпят, за да ги последват в синия въздух,  
Докато не се спукат: и точно това прави той.  
Той ще бъде свободен да го направи, както и  
преди, и в бъдеще,  
такива вечни изкуства .

Древната мъдрост, че разликите между хората се основават само на външния вид, че нещо съвсем ново ни се

разкрива като същността на човечеството, когато се събудим за известно време от съня на живота, нещо, което пребивава във всеки човек, бил той принц или просяк – тази не особено дълбока, но въпреки това истинска мъдрост е представена тук, както е вплетена в

Умът на човек като Карл пасва идеално. И типът човек, който приема сериозно подобни неща, неща, които другите отдавна са свалили в категорията на най-баналните истини, и ги изразява с важност, е чудесно уловен. Познаваме го, графът, който с вид, сякаш е бил обучен от самия Буда, рецитира някои тривиалности от катехизис по индийска философия. Този философстващ салонниер от Герхарт Хауптман е брилянтно изобразен. Дори ницшеанството е намерило такива философстващи графове днес. Аз самият познавах един, който винаги носеше малко издание на „Тъй рече Заратустра“ в очарователно луксозен том в джоба на панталона си. В другия си джоб на панталона графът-мислител носеше също толкова добре изработено малко издание на Библията. Той сякаш смяташе, че ученията на „Книгата на книгите“ могат да бъдат напълно потвърдени от думите на Заратустра и че Ницше просто греши, като се смята за антихристиянски философ. Защо да не доставя на Карл, дете с точно такъв начин на мислене, ужасно удоволствие да накара другаря си да разбере, че само завесата на Мая ни позволява да правим разлика между просяк и крал и че един просяк, ако му се даде възможност да бъде крал само за един ден, ще изиграе ролята си също толкова добре, колкото и роден принц?

Хуморът, необходим за осъществяването на целия фарс, сякаш липсва на Хауптман. Той е съзерцателна душа. Той разкрива човешкото състояние по прекрасен начин. Двамата негодници, Шлук и Яу, с тяхната разюздана философия и начин на живот, са брилянтно изобразени. Психологическият финес на Хауптман е очевиден във всеки шрих, с който той характеризира тези две фигури. Това прави началото и края на пиесата изключително успешни: сцената, която ни представя двамата пияни негодници на зелената поляна пред замъка, и другата, в края, която ни ги показва, след като са преживели приключенията си в замъка и са били изхвърлени обратно на улицата.



Различна е ситуацията с това, което се крие между тях. Тук един драматичен карикатурист би трябвало да може да разгърне изкуството си. В тази област талантът на Хауптман го подвежда. Неустоимата комедия, която единствена би била подходяща тук, очевидно не е неговата силна страна. Така самият фарс изглежда скучен, безцветен. Стремеше се към шекспировски стил, но той е постигнат само наполовина навсякъде. Това също така сочи към проблематичното в тази пиеса като цяло: липсва ѝ пълна оригиналност. Човек си припомня толкова много неща, без да се чувства напълно компенсирани от новото в изобретателността и трактовката. Бихме предпочели по-малко Шекспир и повече Хауптман.

Моля да ме извините, че не успях съвсем да включа мозъка на княжески ловен отряд, а по-скоро за това, че моят собствен се натрапи толкова много.

„МЛАДОСТ, МЛАДОСТ“ – немска  
комедия от Ото Ернст

*Представление в Кралския театър, Берлин*

Значителен успех на тази комедия е отразен на няколко места. Тя е постигнала такъв успех и тук, в Кралския театър. Ото Ернст е успял да се справи с настроението на огромното мнозинство от театралната публика по най-подходящия начин. Какво може да бъде по-очевидно за тази публика от това, че тяхното мислене, чувства и воля са отлични, единствено и изключително благоприятстващи запазването на обществото, и че само нелепи, глупави интелектуалци биха могли да намерят нещо нежелателно в солидните убеждения на истинската буржоазия? Младият лекар Херман Крогер принадлежи към точно такова солидно буржоазно семейство. Баща му е филистер от типа, който често се среща на държавни служители. Тези хора са толкова „нормални“ в съзнанието си, че се нуждаят от много малко и

Те са преминали границата, където започва глупостта. След като преминат тази граница, те се пенсионираат. Майката е подобна. Тя обича децата си, както „добрите“ жени обичат децата си, и тя осигурява храната. Херман Крогер е станал способен лекар; той дори вече е открил своя „проблем“. По-малкият му брат все още е в гимназията. Той иска да бъде „индивидуалност“. Научаваме, че пътят, който се стреми да поеме, за да постигне това, се състои в мързелуване и пиене, защото тези, които „се трудят“, са, в неговите очи, „твърде многото“, обикновените хора. По време на следването си Херман Крогер среща истински ницшеански шут, Ерих, който само *си забавлява*. Този тип глупави хора не се срещат само сред „днешната младеж“. Това са хората, които нямат какво да правят, не знаят нищо и не искат да учат нищо – всъщност, напълно долнопробна група. Те се подхващат за философски фрази, които са напълно безсмислени за тях, но които са предназначени да накарат празните им глави да изглеждат изпълнени с дълбоко прозрение. Сред хората, които срещат в живота, има и такива, които се хващат на техните номера. Херман Крогер се влюбва в този на Ерих. Той е в опасност да бъде обърнат към идеала на свръхчовека от негодник на интелектуална основа. Но той е излекуван навреме и отплава в пристанището на почтен, приличен брак. През последните години думата „комедия“ придобива ново значение. В пиесата на Ото Ернст доброто ѝ старо значение е възстановено. Всичко останало, което се случва в пиесата, служи на основната тема: „солидната“ философия е великолепен миоглед в сравнение с глупостта на част от съвременната младеж, която се облича в ницшеански и щирнериански фрази. Трябва да се признае, че в тази тема няма много. Тя е банална. Но няма причина да се критикува комедията за тази тема. Но драматичното изпълнение би трябвало да издигне тривиалното съдържание на по-висока сфера. Стилът тук не е по-добър от този на „Война в мир“, „Отвлечането на сабинянките“ и т.н. Характеризирането е от онзи болезнен вид, че...

Цветовете, чрез които би трябвало да разбираме особеностите на героите, са нарисувани на дебели петна; събитията се развиват така, сякаш няма логика във фактите. Вярно е, че можем да се справим и без тази логика в комедията, но има само едно средство да превърнем невъзможното за нашето въображение в нещо, което ни доставя мигновено удоволствие: остроумието. То не е било до поета, когато е писал комедията.

„ТРИТЕ ДЪЩЕРИ НА Г-Н ДЮПОН“ - пиеса в четири  
действия от Йожен Бриьо

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

Това, което първоначално притежава дух, го проявява и в повече или по-малко осакатена имитация. Донякъде „свободният“ превод на тази пиеса доказва това. Това е социална драма, в най-добрия смисъл на думата, пълна с вътрешна истина. Хер Дюпон има три дъщери. Най-голямата е съблазнена рано, след което е изхвърлена в света; сега тя живее като онези, които сякаш са живо доказателство срещу икономическия принцип, че само „трудът“ представлява истинска „стойност“. Втората дъщеря е останала на пътя на добродетелта. Тя безрадостно си проправя път към етапа на „старата мома“. Третата е продадена рано на необичан мъж и скоро е доведена до осъзнаването, че трябва да прави това, което правят безброй съпруги: да води буржоазен, правилен семеен живот и, отстрани, да се наслаждава както може. Със строга, твърдо установена логика, резултатът се развива от социалните условия и чертите на характера на отделните личности. Хер Дюпон е шедьовър на изкуството. Всичко се оказва различно от това, което е възнамерявал; въпреки това той винаги се смята за хитър дипломат. В него е въплътен истинският дух на филистарството, дарът за най-перверзните, най-боговдъхновените.

го смяташ за правилно, желателно. Лицемерие, прикрито като почтеност, неморалност под прикритието на морална коректност. Истински драматичен сатирик е изобразил собственика на този печатар.

„АТЛЕТЪТ“ – пиеса в три  
действия от Херман Бар

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

От театралните опити на Херман Бар, това е най-добрият. Въпреки това, все още не е съвсем правилно. Австрийският барон е, както се казва, чудак. Той има свои собствени идеи и принципи. Това не означава много повече от това, че е сравнително разумен в сравнение с останалите членове на аристократичното си семейство. Затова го смятат за ексцентрик. Той се жени не от страстна любов към жена си, а... е, просто защото се е оженил. Това е характерно за целия „Атлет“: на всяко „защо“ никога не се отговаря с „защото“. Съпругът и съпругата работят усърдно заедно. Споделените им задължения ги правят взаимно уважавани. Тя е това, което човек би нарекъл напълно безупречна жена. Но тя изневерява на съпруга си. Защо? Ами защото на Бар му харесва така. Съпругът разбира. Първоначално е разкаян. Исква да се бие със съблазнителя. Брат му трябва да започне процеса. Когато жената пристига, добрият човек е поразен от абсурдността на чувството, върху което роднините му основават дуелите си в подобни случаи. Той се отказва от дуела. Той не може да прости на жената, но ще продължи да се посвещава на общите им задължения.

Цялото нещо е сборник от драматизирани прозрения, които Бар е направил за живота. Разпокъсани, немотивирани, капризни, типично за Бар. Този човек има наистина изключителен...

Интелектуална особеност. Тя може да се изучи особено добре в критичните му изказвания. Той има самоизобретена епистемология. Както е добре известно, човек може да размишлява надълго и нашироко какво прави нещо вярно, когато твърди, че е вярно. Един цитира това, друг онова. Бар винаги има само *една* причина да твърди нещо. Това е просто, че му е хрумнало.

"ХИЛЯДОЛЕТНИЯТ РАЙХ" Драма в  
четири действия от Макс Халбе

Любовната драма на Халбе „Младост“ сигурно прави смущаващо впечатление на всеки, който има ясно изразено чувство за присъщия ред във всички събития. Защото един простак осигурява продължаването на вечно спирация сюжет; същият този простак предизвиква конфликта и катастрофата. Царуват беззаконието и нередността; преобладава случайността, а не редът, който човешкият ум постоянно търси във всички неща. Изглежда, че големият въпрос за значението на случайността в света е свързан с целия начин на мислене на Халбе. Защото в последната му драма отново случайността е това, върху което се гради драматичното действие. Този път обаче дори най-енергичният поддръжник на идеята за необходимостта може да възрази срещу мотива за случайността като движеща трагична сила. Защото Халбе е намерил точната точка в човешкия ум, където съзерцанието на „вечните, железни закони“ и действието на най-сляпата случайност се съчетават в онзи съдбовен съюз, който поражда най-дълбоките вътрешни конфликти. „Развитието на целия свят е еднообразен механичен процес, в който никъде не можем да открием цел или предназначение; това, което наричаме така в органичния живот, е специфично следствие от биологичните условия; нито в развитието на небесните тела, нито в това...”

В нашата органична кора на Земята може да се демонстрира водеща цел; тук всичко е случайност! “ Тези думи се появяват в книгата, в която най-великият естествоизпитател на нашето време обобщава своя мироглед, „Загадката на Вселената“ на Ернст Хекел (Бон 1899). В продължение на хилядолетия човешкият ум е търсил „водещата цел“. Съвременният научен възглед поставя механичната необходимост там, където този ум е подозирал мъдро ръководство. Здравият, свободен ум ще намери най-голямото си удовлетворение именно в това „решение на загадката на Вселената“. В слабия ум обаче сблъсъкът между вярата в „мъдрото управление на света“ и безчувствения механичен ред на природата ще предизвика най-катастрофалните, трагични вътрешни конфликти. Блажени са онези, чийто благочестив, набожен ум не е разтърсен от този сблъсък с реалността. Мисленето им може да не достигне онези сфери, където Гьоте се е чувствал толкова спокойно, когато е възприемал вечните, железни последици от природата; но въпреки това те са щастливи. Душата ѝ преживява идилична съдба. Халбес, ковачът в Мариенвалде, не е отредена такава съдба. Той е от онези натури, които се стремят да разпознаят по-дълбок смисъл във всички неща и които се смятат за избрани духове, вестители на спасението, защото вярват, че само на тях им е даден дарът да тълкуват по-дълбокия смисъл на света. Към вътрешната трагедия на такава душа се добавя и фактът, че определени кръгове на мисълта са изтласкани до самия ръб, където един лекар би говорил за заблуди. Структурата на ума не притежава онези сили, които биха хармонизирали подобни идеи с другите елементи на психическия живот. С психическа конституция, каквата е характеризирана тук, човек става, ако се потопи в ученията на Йоан и се изпълни с идеята за хилядолетно царуване на спасението, човек като ковача Древфс в драмата на Халбес; ако извлича интелектуалната си ориентация от гръцкия интелектуален живот и философията на Шопенхауер, Фридрих Ницше. В този случай човек заявява, че е призван да води хората към възкресение-

Спасителя ; по този начин човек става вестител на Дионисиевата доктрина за „вечното завръщане на всички неща“.

Макс Халбе създава такъв трагичен персонаж. Сблъскват се два свята : светът на външните събития и отражението на тези събития в съзнанието на Дрюфс. Майстор ковач се жени за жена, която е била любовница на земевладелца. Той подозира, че тя е останала такава дори след брака им . По случайност, през 1310 г., по време на войната, той среща земевладелца на място, където лесно би могъл да си отмъсти. И двамата са сами на пост. Той се прицелва. По случайност вражески куршум го удря точно в този момент. Дрюфс вижда не случайност, а мъдро провидение. Господ му е дал знак, че е предопределен за величие. По друга случайност детето му умира. За Дрюфс това е още един знак от Бога. Бог е показал, че детето е грешно дете, заченато от земевладелца в прелюбодейно легло. Дрюфс се чувства като пророк. Той събира около себе си последователи, които възнамерява да доведе до възкръсналия Спасител. И сега не му остава нищо друго освен мрачната мисъл за мисията си. Неговият характер придобива белега, който певецът на Заратустра *описва като* блаженство : „Стани коравосърдечен“. Жена му загива нещастно до него. Вярата на съпруга ѝ, че тя е извършила прелюбодеяние, и всичко, свързано с тази вяра, я тласка към самоубийство. Но само онзи елемент, който е изградил всичко, може напълно да разруши душата на Дрюф: случайността. Мълния удря ковачницата му и унищожава имуществото му. Майсторът ковач губи всякаква подкрепа. Мъката, която го обзема, той успокоява за няколко часа след двете ужасни събития – самоубийството на жена му и удара на мълнията – със шнапс; и след това лудият доброволно следва жена си в смъртта.

Острата логика във вътрешната трагедия на ковача е поразителна. Човек е свидетел на логичното разгръщане на

Той има пред себе си психическа нагласа. Същото предразположение, което поражда това, което може да се нарече религиозен фанатизъм, силната склонност към определени едностранчиви идеи и апатията към всички други мисли и чувства, които би трябвало органично да се съчетаят с тях – това предразположение в крайна сметка води до нестабилност. Халбес Шмидемайстер в никакъв случай не е от онези велики натури, които имат хармонична интелектуална нагласа в служба на идея и които следователно изглеждат велики, дори още повече, във физическа разруха; не, той е от онези герои, у които идеята излиза на преден план, защото са твърде интелектуално понисши, за да осъществят пълната хармония на ума. В момента, в който тази идея загуби убедителната си сила за него, остава само интелектуална слабост пред всички останали аспекти на живота. Че този ковач не може да поведе малката си група вярващи към някакъв плодотворен край, е ясно от самото начало. Халбе не си е поставил за цел да изобрази една от онези силни личности, чийто характер е доведен до самия си край от грандиозна идея и които остават верни на себе си, дори когато са осмивани, подигравани и замеряни с камъни от целия свят; Не, той изобрази една от онези слаби натури, в чиято душа една идея прониква като фатален, разрушителен елемент, заплашващ да унищожи точно тази душа. Не изобилието от сила прави такива хора пророци, а напротив: слабост. Всеки, който подходи към драмата с артистична чувствителност от тази гледна точка, ще открие, че драматичната ѝ структура е изключително съвършена. В продължение на три действия пиесата се разгръща със строга необходимост, постоянно засилвайки осъществяването на фиксирана идея в съзнанието на човек. И около живота на тази фиксирана идея са всички явления, които тя неизбежно носи със себе си. Персонажите в последователите на религиозния фанатик са нарисувани с финес. Фините нюанси на внушението, чрез които подобна личност въздейства на другите, са ясно илюстрирани. Чиракът на ковача Йорген, който...



След като е погълнал съвременната форма на религията на състраданието, социализма, по време на пътуванията си, той прави отличен контраст с неземния ковач, който се държи за буквалния текст на Евангелието от Йоан. Това, че религиозната пропаганда на ковача в крайна сметка се превръща в тривиална кръчмарска сцена и че Божият човек се стреми да удави падналите си идоли в алкохол, ми се струва доста стилно. Всеки, който разбира човешката душа, няма да може да отрече, че това са свързани психически нагласи: едната, която тласка слабата воля и слабия интелект към фиксирана идея, а другата, всъщност не различна, която създава атмосфера, която той намира за желана в маранята на алкохола. Това сочи към вътрешната истина, която свързва първите три действия на „Хилядолетния райх“ с четвъртото. Именно в четвъртото действие, което е било много критикувано, виждаме истинската почва, от която е израснала религиозната лудост на Дрюф: неговата вътрешна нестабилност, дефектът в умствените му способности. Този дефект е трябвало да се прояви с всичките си сенки, след като идеята, която е белязала човека като нещо различно от това, което той наистина е бил, се е оттеглила от него. Оскъдното количество умствена сила, което притежаваше, не се разпредели естествено в цялото му същество; то се превърна в изкуствен израстък на мозъка му. То е откъснато от земята и това, което остава, е умствено по-нисш човек. В крайна сметка той трябваше да се разкрие. Хората, които раждат велики идеи от себе си, обаче, *няма* да завършат по този начин. Но онези, които чрез фрактура на съзнанието си станат нездравии носители на такива идеи, ще завършат. Няма рязка граница между фиксираната идея за лудия и плодотворната идея за великия гений, а по-скоро постепенен, постоянен преход. Човек може да признае това, без да възприема еснафската гледна точка, която вижда гения само като патологично явление.

Няма съмнение, че в момента имаме драматурзи, които постигат по-добри резултати във външното сценично изграждане от Халбе. Но е също толкова неоспоримо, че

Халбе е пред много от тях.

чрез познаването си на големите проблеми на битието. Той има сърце за тези проблеми и се стреми да проследи влиянието им върху разнообразните човешки характери. В последната му драма може да се види, че е преживял от първа ръка настроението, в което сме потопени от взаимодействието на случайността и закона. Той разпознава като трагично настроение това, което изобразява като трагична съдба у своя майстор-ковач Дрюфс. Това винаги ще бъде правилната връзка между личността на поета и неговото творение. Видът преживявания, които изобразява, той ще познава от собствения си вътрешен опит. Този вид ще се превърне в индивидуална конструкция в неговото уникално творение. Това, което е частично преживяване за драматурга, се превръща в цяла съдба за драматичния герой. Чувствам тази връзка между живота и реалността съвсем ясно в по-значимите произведения на Халбе. За мен тази връзка изразява вътрешната истина на неговите творения. Той често е бил критикуван за тромавата си техника. Тази критика може да се чуе отново във връзка с „Хилядолетният райх“. Казват, че той кара нещата да се случват, които никога няма да се случат в реалността. Такива неща изглеждат детински. Това се казва например за мълнията, удряща къщата на ковача. Струва ми се, че всеки драматург, който се задълбочава в по-дълбоките основи на съществуването, е способен да осъществи *подобни* невероятности. Драмата изисква външни събития. За личностите, които се развиват от вътрешна необходимост, външните преживявания винаги ще бъдат повече или по-малко случайни. И бих намерил за неестествено, ако в драма, където развитието на психическото разположение е от първостепенно значение, външните събития се навиват на нишката на строга логика на фактите, както в драма, където всичко се развива от самите ситуации. Това, което наричаме необходимост във външните събития, със сигурност не е нищо повече от конструирана връзка, която произтича от определена вяра в морална необходимост в света –

Събитията имат свой собствен произход. По същество не е по-необходимо или по-случайно Мери Стюарт да срещне кралица Елизабет в парка, отколкото мълния да удари къщата на ковача Дрюф. По-голямата или по-малка вероятност тази мълния да удари точно къщата на този човек не е драматична, а най-много математическа или статистическа. Но всеки, който сключи застраховка „Пожар“ за къща, трябва да се съобрази с вероятност, която за драматурга не е задължително да бъде обвързваща. Това, което е математически силно невероятно, може въпреки това да изглежда драматично стилно.

## "ОТВОРЕНА СВЕТЛИНА"

Пиеса в четири действия от Георг Райке

*Представление в театър „Берлинер“, Берлин*

Сред най-пленителните произведения на съвременното драматично изкуство несъмнено е пиесата на Георг Райке „Freilicht“ (На открито), която наскоро беше представена в Берлинския театър. Тук си имаме работа с поетична личност, чиито достойнства лесно могат да бъдат пренебрегнати. Колкото повече обаче човек с любов се потапя в това творение, толкова по-очевидни стават тези достойнства. Жената, която е увлечена от съвременния стремеж за освобождение на индивида, която вследствие на това е отчуждена от кръговете, в които е родена и израснала, и която чрез болка и трудности трябва да изкове своя собствен път в живота: тя често е била обект на драматична поезия. Тя е и обект на драмата на Райке. Но този поет има нещо, което го отличава от онези, които са третирали същата тема. Той е по-интимен наблюдател. Затова, за разлика от толкова много други, той не скача от наблюдение към тенденциозното преувеличаване на проблема, към теза. В женската душа днес все още има много, което се съпротивлява на рационалното схващане на идеята за свобода.

Дългогодишно културно наследство е внушило в тази душа чувства, които се вкопчват като оловна тежест в смелата идея за освобождение на жените. Онези жени, които не искат да имат нищо общо с подобни чувства, които вярват, че притежават абсолютно осъзнаване на свободата, днес изглеждат на проницателния наблюдател като нечестни женски позьорки. Дълбоко честните, истински жени се борят с дълбок скептицизъм към собствените си чувства. За тях възприятието за пълния им копнеж за свобода е съкрушителна трагедия на сърцето. Човек трябва да притежава изключително фини наблюдателни умения, за да долови вътрешните непредсказуеми неща на такава жена, която се стреми към свобода не от програма, а от самата си природа, стремейки се да се освободи от оковите, изковани от традиционните социални възгледи. Георг Райке притежава такива наблюдателни умения. Всяка черта в неговия образ на Корнели Линде е психологическа истина и никоя не е просто тенденция.

Лесно е да се забележи, че поетите, които се стремят да бъдат модерни, макар и да представят нови идеи, фундаментално не се различават по своята същност, по своите истински убеждения, от филистрите, които осмиват. Те са филистери на новото, точно както другите са филистери на традиционното. Райке е фундаментално различен от такива поети. В него няма и следа от филистерство. Именно поради тази причина той подхожда към нещата обективно, като истински художник. Това е довело до това човекът, когото той поставя срещу Корнели, художникът Рагнар Андресен, да се превърне в такава великолепа фигура. Истински защитник на свободата, човек, за когото това убеждение е толкова естествено, колкото физическа движеща сила. Човек би трябвало дълго и упорито да търси такава непретенциозна личност сред съвременните драматични типове.

И също толкова верни, колкото тези съвременни фигури, са и тези на една застаряваща култура. Семейството на тайния съветник, от което Корнели е израснала, лейтенант Бото Таден, за когото е сгодена и от когото се освобождава,

за да избяга при сродната си душа, Рагнар: всичко това е ясно и вярно. Никъде

Различна тенденция от тази да се направят характеристиките на живота разбираеми. Никъде фалшивото съпоставяне на отличното ново и злото старо. Но навсякъде осъзнаването, че новото естествено се е развило от старото, че това ново въпреки това трябва да носи чертите, наследени от старото. Не само оправданието на бъдещето, но и пълното разбиране на това, което отминава.

Такива герои са вплетени в сюжет, лишен от често изкуствените драматични развития и изненадващи обрати. Подобно на самия живот, който се развива по заобиколни пътища, така е и с този сюжет. Почти във всеки момент имаме чувството, че всичко е могло да се развие по различен начин. Това важи и за живота. Разбира се, необходимостта царува навсякъде, но точно тази необходимост е близък спътник на случайността. След това си казваме: всичко е трябвало да се случи по този начин; преди това имаме само перспективата за безброй възможни бъдещи. Това присъства в творчеството на Райке под формата на изтънчена поетична артистичност. В драмата му няма гротескни изненади, но няма и смущаващото предвиждане на резултата, което толкова често ни поразява в литературата като фалшива реалност.

Атмосферните картини на Реке са особено привлекателни. С прости, фини средства той представя ателието на мюнхенския художник, където Корнели диша въздуха на свободата; и със също толкова прости средства той въплъщава средата на домашния живот на берлинския таен съветник.

свободен, непредубеден поглед към реалността. Поглед, който схваща външните аспекти на живота толкова живо, колкото и явленията, разгръщащи се в човешката душа. Имаме работа с човек, който не се нуждае от крещящи цветове, от резки светлини и сенки, за да каже това, което има да каже. Имаме работа с ценител на преходите във външността. Георг Райке е поет реалист, но едновременно с това притежава онзи копнеж за идеализъм, присъщ на самия живот.

## „КРАЛ АРЛЕКИНО“

Маскирана пиеса в четири действия от Рудолф Лотар

*Представление на Виенския немски народен  
театър в Немския театър, Берлин*

един „маскарад“ заради драматичните му нужди, както би се изследвала сериозна драма, ми се струва на същото ниво, както анатом да започне да изследва карикатура за анатомична точност. Не бих казал това, ако съответните критици не бяха реагирали по този начин на „Крал Арлекин“ на Рудолф Лотар. Преди всичко едно нещо ми стана ясно: тук имаме драма, в която хуморът, в най-истинския смисъл на думата, е жив. Принц Боемунд се завръща в дома на родителите си след десетгодишно отсъствие. Пристигането му съвпада със смъртта на баща му. Този баща е бил ужасен крал за кралството. Брат му Танкред е бил още по-лош канцлер. Кралицата е плакала сляпо заради нещастията на бедната си страна. Тя не може да очаква нищо добро от Боемунд като неин наследник. Липсва му всякаква сериозност. Пътувал е по света само за да се забавлява. Вместо съюзници, той води със себе си трупата от актьори. Арлекин умело се представя за самия принц. Винаги, когато принцът изпадне в беда по време на галантни приключения и предстои бой, Арлекин трябва бързо да сложи маската на краля и да поеме удара вместо господаря си. Колумбина, друг член на трупата, трябва да забавлява принца с женските си прелести. Но Арлекин обича Колумбина и ужасно ревнува към господаря си. Точно когато старият крал е на път да умре, тази ревност довежда Арлекин дотам, че той убива принца. Сега умението му да се представя за господаря си идва на помощ. Той слага маската на принца, обявява се за него и твърди, че е убил Арлекин. Така Арлекин става крал. Той е свикнал да играе само на сцената, която е светът като цяло.



Той трябва да играе роля в реалния свят. И не може да се справи. Иска да бъде истински крал. Среща съпротивата на Танкред, който вижда в краля само безсмисленото възплъщение на идеята за кралска власт. Не кралят трябва да управлява, не, тази абстрактна идея е да царува, а човекът е без значение. Актьорът може да играе хора: неговото изпълнение се основава на убеждението, че хората, които служат като модели за неговите герои, са истински хора. Тъй като смята, че може да поддържа това убеждение, когато преминава в реалността, той е невъзможен в тази реалност. Танкред решава да го убие, за да постави лицемерен кралски наследник на трона. Арлекин се връща към живота си като актьор, след като в леко представление, отново преоблечен като Арлекин, показва на двора преживяванията, които е имал през дните си като крал. Идеята за кралска власт е изпълнена с лицемерния наследник.

Пред нас не е горчива сатира, а хумористично стихотворение. Поетът разбира житейските потребности и ги изобразява без песимизъм; но той намира хумористичното настроение, което единствено прави възможно преодоляването на песимизма. Рудолф Лотар успешно е избегнал капан. Беше изкушаващо да се доразвие идеята: „Един комик би могъл да обучи крал.“ Фриц Маутнер смята това за по-добрия подход. Арлекин би могъл да израсне с по-високите си стремежи; той, като комик, би могъл да надмине Танкред в истинска мъдрост и човечност. Струва ми се, че основната драматична идея на Лотар е по-дълбока. Защото Арлекин не е невъзможен крал, защото е неспособен да бъде крал, а защото е способен. Той се проваля не защото не е могъл да обучи крал, а защото обучението е невъзможно.

Единственото възможно настроение, което тази мисъл може да понесе, е хумористично. Трагичният изход би бил непоносим. Представете си: Арлекин загива, защото иска да се прави на крал, а не може! Това не би било трагично, а нелепо. Но...

Актьор, който осъзнава, че не може да бъде крал, защото като представител на абстрактна идея би трябвало да се откаже от съдържанието на своята личност, и който бяга, когато осъзнава това: това има хумористичен ефект.

Всеки, който иска трагедия вместо драмата на Лотар, просто иска различна драма. Но такъв човек не взема предвид, че Арлекинът на Лотар не изпълнява мисия, а по-скоро роля. Той вярва, че смисълът е от първостепенно значение само на сцената. Трябва да изпита, че това е вярно и в живота. Той може да толерира смисъл в пиеса, но не и в живота. И така, на сцената, където смисълът е *уместен*. Арлекин е щастлив да означава нещо, стига да се яви само с претенцията, че означава нещо; но ако трябва да означава нещо с претенцията, че всъщност е това нещо, тогава означаването става непоносимо за него.

Героите на Лотар са толкова жизнени, колкото могат да бъдат хумористичните фигури . Преувеличенията са от съществено значение в такива герои. Тези преувеличения обаче трябва смислено да въплъщават замислената идея. Ние лесно приемаме уголемения нос в рисунката на героя, стига да разбираме, че това уголемяване представлява характеристика, до която стигаме, когато фокусираме възприятието си върху чертата, която символизира уголеменият нос.

Относно изпълнението, трябва да кажа, че намирам г-н Крамер за великолепен в главната роля (Арлекин), особено като се има предвид трудността да се изобрази убедително преходът от истински Арлекин към изобразен крал. Въпреки че съм виждал г-жа Албах-Рети в роли, които тя играе по-добре, бих искал още веднъж да ѝ изкажа пълната си благодарност за нейното нюансирано и умело изпълнение. Бих искал също така да отдам най-високата си похвала на режисурата; работата на ансамбъла беше безупречна, а декорите бяха много добре проектирани.

## „НОВИЯТ ВЕК“

Трагедия от Ото Борнгребер с  
предговор от Ернст Хекел

*Рецензия и последваща критика на  
представлението в Стария  
театър, Лайпциг*

Това е риск, който Ото Борнгребер е поел със своята трагедия за Джордано Бруно. Страхувам се, че той ще преживее много разочарования. Искане ми се да греша. Но се съмнявам, че нашето време ще притежава непредубедеността, за да следва намеренията на този драматург. Живеем в епоха на тесни перспективи. А Ото Борнгребер е драматизирал човек с една от най-великите възможни перспективи. Въпреки фестивалите, проведени в чест на Джордано Бруно през февруари тази година, въпреки дитирамбичните статии, написани за него, не вярвам, че публиката за този „сврѣхчовек от различен вид“, както го нарича Ернст Хекел в предговора си към драмата, е особено голяма. Защото не мога да повярвам във вътрешната истина на този култ към Джордано Бруно. Човек изпитва твърде много характерни симптоми на дребнавото мислене на нашето време. Признавам, че е доста депресиращо за мен да наблюдавам един от тези симптоми сега в битката срещу наскоро публикуваната книга на Ернст Хекел „Загадката на Вселената“. Колко често човек има възможността да усети радостта, която се прокрадва от най-скритите кътчета на душите на нашите съвременници от атаките, отправени от богословски кръгове срещу борбата на Хекел за новия мироглед? Църковен историк в Хале, Лоофс, несъмнено вярва, че е надминал себе си с брошурата си „Анти-Хекел“, която вече е преминала през няколко издания, в рамките на опозицията срещу Хекел. Той установява, че някои глави в книгата на Хекел противоречат на идеите, които църковната история поддържа в момента за връзката между определени действия...

Хекел е формирал свои собствени мнения. В съответните глави Хекел се е позовавал на книгата на английския агностик Стюарт Рос, публикувана на немски под заглавието „Събрани съчинения на Йехова“. Тази книга е малко позната в Германия. Повечето читатели на Хекел са узнали за съществуването ѝ едва чрез „Загадката на Вселената“. Това е било така и с Луфс. Сега той я е подложил на критика в своята „Анти-Хекел“ от гледна точка на днешния „просветен“ протестантски църковен историк. Тази критика е опустошителна. Рос е допуснал сериозни грешки в това, което съвременната библейска критика, историческите изследвания на евангелията и други църковно-исторически източници са установили като „факти“. Луфс не може да направи достатъчно, за да осъди книгата. Той я нарича позор, породен от непознаване на църковната история и богохулно мислене. За съжаление, сега може да се наблюдава, че преценката му е направила впечатление на голям кръг образовани хора. Може да се чуе до втръсване да се повтаря, че Хекел се е оставил да бъде „заблуден“ от писанията на невежия англичанин.

Всички тези съждения от устата на „образовани“ хора ми доказват само едно: светогледът на Хекел ги кара да се чувстват неспокойни. По неясни причини те предпочитат старата християнска догма пред съвременния възглед за природата. Но този възглед има твърде добра основа, за да е лесно да се борим срещу него. Фактите, на които Хекел основава аргумента си, говорят твърде ясно. Човек губи твърде много, като открито отхвърля този светоглед. Това не пречи на човек да почувства дълбоко удовлетворение, когато се появи теолог и демонстрира дилетантството на Хекел в църковната история. Тогава човек е способен, така да се каже, да издаде пренебрежителна преценка за новия светоглед от задкулисието. Човек не се изправя открито срещу монизма на великия естествоизпитател. Това би изисквало смелост. Смелост липсва. Но човек може спретнато да изгради преценка: човек като Ернст Хекел, който толкова наивно е прегърнал...

на невежеството на някой като Стюарт Рос , това не бива да разклаща дълбоко разбирането ни. Самият Луфс не се сдържа с подобно мнение. Той на практика премахва Хекел от списъка на сериозните научни изследователи, защото се позовава на книга, която е толкова уж „ненаучна“, колкото тази на Рос.

Но вземете тази книга. Всеки, който я прочете без предразсъдъци – смея да кажа – ще бъде изумен от дълбоката вътрешна неистинност на критиката на Луфс. Защото, въз основа на тази критика, те със сигурност трябва да вярват, че четат писанията на лекомислен човек, загрижен не за истината, а за осмиване на убеждения, свещени за милиони. Вместо това, те получават книгата на дълбоко сериозен човек, във всяко чието изречение се усеща огромна борба за истина, човек, който ясно е преживял кризи на душата, за които хора като Луфс, удобно сгушени в уюта на своята църковна история, дори не могат да си представят. Светата ревност за благополучието и щастието на човечеството е вдъхновила този човек да се изкаже с гняв срещу дългогодишните предразсъдъци, които той смята за източник на човешкото нещастие. Това не е някакъв лекомислен критик, а възмутен човек, *размахващ* камшик , защото вярва, че истината е била изопачена от фарисеите.

Нуждая се от предисторията на този факт, за да оправдая, посредством един забележителен симптом, съмненията, които изразих по-горе относно възприемчивостта на публиката към трагедията на Борн-Гребер. Мога само да повторя: надявам се да греша напълно и това, което Хекел изразява в края на предговора си, да се сбъдне: „Можем само да изразим искреното си желание тази велика трагедия, изцяло в съответствие с нашето време, не само да намери широка читателска аудитория като облагородяваща и вълнуваща книга, но и да получи признанието и въздействието, които със сигурност заслужава, чрез бързото си представяне на голяма немска сцена.“

Не вярвам, че драмата ще намери благосклонност пред трибунала на онези естетици, които са утвърдили своите възгледи през последните две десетилетия. Всеки, който смята драматичната техника на „модерните“ за единствено възможна, няма да се произнесе особено благосклонно за „Новият век“. Нито пред натуралистичния, нито пред символистично-романтичния форум от последните години техниката на Борнгребер, със своята склонност към декоративна красота и стилизация, няма да може да издържи. Тези, които се задълбочат обаче, ще намерят удоволствие в тази стилизация, която драматизира ренесансов герой с неприкрита наслада от ренесансовите форми. Вярвам, че разпознавам в Борнгребер поет, който със своя вкус се е държал настрана от симпатиите и антипатиите на времето. За своята художествена форма той предполага публика, чиято оценка за формалната красота не е напълно изгубена в наклонностите на съвременния вкус. Не искам да кажа, че съм безрезервен хвалител на драмата в естетически план. Не мисля, че Борнгребер все още е майстор на стила, който е избрал. Но всичко това ми се струва сякаш отстъпва на заден план зад грандиозния мироглед, изразен в произведението. Въпросът не е дали Борнгребер е поднесъл безупречна трагедия на естетическите ценители от една или друга убеждения, а по-скоро дали има тенденция грандиозният мироглед, за който мъченикът, изгорен в Рим преди три века, е отличен пример, да се разпространи от елита на интелектуалните воини към по-широка аудитория.

Само онези, които са способни да съчувстват на мирогледа на Бруно, могат наистина да схванат трагичната сила, изразена в неговата личност. Тази трагедия се крие във връзката между личността на Бруно и революцията в мирогледа, предизвикана от хора като Коперник и Галилей. Коперник и Галилей са осигурили градивните елементи за мирогледа, който се развива през последните няколко века. Бруно е един от...

Тези, които по онова време, с далновидна визия, очертаха с едри щрихи ефектите, които идеите на Коперник и Галилей неизбежно биха имали върху нашето разбиране за човешката природа. Той говореше истини, за които съществуваха само първите реални семена. Той го направи във време, когато тези семена нямаха капацитета да се развият в миросглед. Борнгребер фино противопоставя фигурата на Галилей на тази на Бруно. Галилей не е трагична фигура, въпреки че несъмнено той е този, на когото дължим повече от Бруно, когато разглеждаме гравитационните елементи на нашия миросглед. Мога напълно да пренебрегна Бруно от развитието на ума през последните няколко века. Дори и без той да е предвидил, в началото на шестнадесети и седемнадесети век, мислите, които ме изпълват днес, те все още биха могли да бъдат абсолютно същите. Същото не може да се каже за Галилей. Без Галилей нямаше да има Нютон, без Нютон нямаше да има Лайел и Дарвин, а без Лайел и Дарвин нямаше съвременен научен миросглед. Без Джордано Бруно всичко това щеше да съществува. Галилей не отиде отвъд това, което неговата физическа основа абсолютно изискваше; Бруно провъзгласи неща, които човек с начина на мислене на Галилей може да твърди само днес. В това се крие дълбоката трагедия на Бруно.

можех да не се сетя за един самотен борец на нашето време, смелия Ойген Райхел. Той ни представя фигура от шестнадесети век, в която откриваме трагедията, реализирана в съвсем различен смисъл, за който Борнгребер представя Джордано Бруно като представител. Според Райхел през 1586 г. умира човек, който по това време е гледал на света в нашия съвременен смисъл и чиято памет е напълно изтрита от колективното съзнание на човечеството.

Райхел вярва, че за проникателния наблюдател драмите на Шекспир и Бако от „*Novum organon*“ на Верулам разкриват огромна, гениална личност, която

като поет и мислител от равен ранг , но който, без да бъде разбран от съвременниците си, умира в забора. Докато пиесите на Шекспир стоят пред нас, те не са дело на техния оригинален, гениален създател, а по-скоро резултат от осакатяване, аматорски допълнения и преработка на неговото наследство. По същия начин „Novum organon“ в оцелялата си форма е произведение, в което се долавят два духа: оригинален, стоящ на върха на коперниковата естествена философия, който в края на шестнадесети век вече въплъщава миогледа, чието изграждане завършват трите следващи фигури; и нескосан схоластик. Бако от Верулам е смятан за тази нескосана фигура. Той присвоява наследството на забравения гений, „преработва го“ по посочения начин и завещава философските произведения на своите съвременници и потомци под името на актьора от Стратфорд Шекспир. Дори днес не мога да си съставя мнение по този велик въпрос, на който Райхел е посветил енергията си. Да предположим, че някой би могъл да се съгласи с Райхел: тогава, в гения на шестнадесети век, който той вижда зад произведенията на Бейкън и Шекспир, пред нас се разкрива фигура на дълбока трагедия. Трагедия, подобна на Бруно, преведена в неизмерими размери. Бруно убива вражеска сила. Тя не може да унищожи делото му. Осъзнавайки, че враговете му се страхуват от това произведение повече, отколкото той самия от тяхната преценка, той отнема живота си. За английския гений липсата на преценка на съвременниците му унищожава делото му; тя го убива не само физически, но и духовно. Ойген Райхел драматично оформя тази трагедия с общи штрихи в своята „Майсторска корона“. Той не е, както прави Борнгребер сега, поетично изобразил реално, историческо събитие, а по-скоро е основал произведението си на символичен акт. Несъмнено това разширява перспективата за онези, които са способни да усетят трагедията на въпросния индивид. Произведението на Борнгребер доближава трагичния проблем до по-широка аудитория.



Борнгребер скоро ще бъде представена в Лайпциг, събитие, иницирано от кръг приятели на произведението. Нека други последват примера му и нека нашите театри (в Берлин) скоро намерят смелостта да отворят врати за трагедията на Бруно. Тогава те ще могат да изпълнят ценна роля във великата борба за „новата вяра“. „Моменталната борба, предвещаваща „новия век“ точно сега, между „старата и новата вяра“, между църковната религия и духовната религия, между духовното робство и духовната свобода, ни изправя завладяващо в драмата на Борнгребер“ (Е. Хекел в предговора). Достойните представления на тази драма биха могли да допринесат значително за разбирането на тази борба. Ако сцената трябва да представи картина на света, *тя* не бива да се изключва от най-висшите неща, които съществуват за човешките същества на този свят: духовните нужди.

На 7 юли се насладихме 1900 inна прекрасна вечер в Лайпциг с представление на трагедията „Джордано“ от Ото Борнгребер „Новият век“. Ще се върна към това успешно представление, в което се отличи с изключителното изпълнение на дрезденския придворен актьор Паул Вике (в ролята на Джордано Бруно), в следващия брой.

в едно прекрасно честване на монистичния мироглед. Това, което имам да кажа за драмата на Ото Борнгребер, можете да намерите в този седмичен дневник. Не беше лесна задача, която дрезденските придворни актьори Паул Вике и Алис Полиц предприеха с артистите на Ваймарския театър. Но това беше още по-възнаграждаващо. Резултатът може да се опише като временно успешен. Великата фигура на Джордано Бруно, който се явява като символ на триумфалния мироглед, поел борбата срещу мрака и сляпата вяра в откровението, намери достойно изобразяване в лицето на Паул.

Вике. Ото Борнгребер и всички , *които* защитават неговата кауза, могат с благодарност да признаят, че техният герой е намерил този актьор. Паул Вике изглежда толкова по-значим, колкото по-значими са задачите, които му се възлагат. Той намери правилния тон за златната среда, която трябваше да се поддържа тук, между реализма, който задължително съпътства монистичния мироглед като артистичен спътник, и онова монументално изкуство, което е осъзнато, че изразява мироглед, отпечатан с печата на вечно ефективното. Тежестта на този мироглед беше превъзходно предадена в благородното и премерено изпълнение на Паул Вике. Тонове, които артистът знаеше как да постигне, бяха едновременно топли и величествени. Алис Полиц предостави отлично изображение на изисканата венецианска дама, която прегръща новата доктрина с предана душа. Самата драма, а вероятно и обстоятелствата, при които се проведе представлението, поставиха режисьора пред значителни предизвикателства. Режисьорът Грубе от Ваймарския придворен театър майсторски преодоля тези трудности. Той заслужава специални благодарности от всички, които се насладиха на гала представлението. Мястото не ни позволява да направим повече от това да споменем няколко имена на другите, които допринесоха за тази достойна кауза. Особено хвалим г-н Крехе (Томасо Кампанела), г-н Бергер (йезуит Лорини), г-н Франке (книжарят Чото) и г-н Нимайер (протестантският тъмничар и Петручи). Студентското тяло в Лайпциг заслужава специално признание за изобразяването на фолклорните сцени. Напуснахме театъра с пълно удовлетворение и едва по-късно, на афърпартито, осъзнахме мащаба на приноса на толкова много хора „зад кулисите“. Мимолетният характер на вечерта, разбира се, не ни позволи да го оценим напълно. Но има един човек, когото бихме искали да си спомним: Бургс, чието доволно изражение на афърпартито все още издаваше бръчките от тревога, които се бяха очертали върху него през предходните дни на подготовка. Приходите от представлението са предназначени за дома на писателите

в Йена.

„Съюзът на младежта“ —  
комедия от Хенрик Ибсен

*Представление в театър „Лесинг“, Берлин*

„Само да бяха истински портретни бюстове, това, което правя, Мая!“ „Това не са истински портретни бюстове, казвам ти... Има нещо подозрително, нещо скрито в и зад тези бюстове — нещо тайно, което хората не могат да видят. Само аз мога да го видя. И си прекарвам толкова чудесно, докато го правя. Отвън те показват онази поразителна прилика, както се казва, която кара хората да стоят с отворени от удивление уста, — но в основата си те са почтени, праведни конски лица, упорити магарешки муцуни, кучешки черепа с увиснали уши и ниско вежди, угоени свински глави — и глупави, брутални подобия на волове също са сред тях — всички тези скъпи животни, *които* хората са осакатили по свой образ и подобие. И които от своя страна са осакатили хората. И тези хитри произведения на изкуството сега ми се поръчват от уважавани, здрави хора.“ И те ги купуват добросъвестно — и на високи цени. Те на практика ги тежат със злато, както казват.

за тези думи на самопризнание на Ибсен, които той влага в устата на професор Рубек в своя „Епилог“ („Когато ние, мъртвите, се събудим“), докато гледах „Лигата на младежта“ в театър „Лесинг“ на 1 септември. На 18 октомври 1869 г. тази комедия среща радикално отхвърляне на премиерата си в театър „Кристиания“. И предизвиква особени чувства пред теб Ибсен, който в стила на френската комедия на маниерите е обгърнал, сякаш във фарс, величествените философски идеи, които по-късно ни представя в такъв сбит стил. Днес е невъзможно да не се съди за този по-ранен Ибсен от *перспективата*, която предоставят по-късните му произведения. Всички мотиви, които са напълно реализирани в „Куклена къща“, „Враг на народа“, „Стълбовете на обществото“ и т.н., те...

Вече се загатват последиците. Ето го пред нас, великият ироник, който, от реализъм , създава *не напълно реализирани човешки същества, а по-скоро човешки символи, защото знае, че напълно реализираният човек е идеал*, който не ходи сред нас в плът и кръв. Хората, с които живее, напомнят на Ибсен само за тази или онази човешка черта, точно както животните ни напомнят за този или онзи човешки характер. Дали тези Нора, тази Хеда Габлер, този Росмер и всички останали не са просто човешки символи? В „Лигата на младежта“ виждаме този начин на символизиране на човешките черти на характера, развит в много по-голяма степен. Този адвокат Стенсгард, който не пести средства, за да спечели власт и влияние, този камерхер Братсберг, този фалирал, вечно оплакващ се и съдещ се търговец Давид Хейре, този новоизлюпен Монсен: всички те са карикатури в най-истинския смисъл на думата; и не по-малко целият сюжет е карикатура, която в последния акт дори ескалира в дива подигравка с всяка естественост. Външно тази „Лига на младежта“ е неразличима от френска комедия за нрави от Дюма. И въпреки това, ние напускаме представлението със съзнанието, че сме станали свидетели на нещо, което диша величие. Това е величието, което се излъчва от всички онези умове, които знаят как да виждат зад кулисите на световните събития. Този поглед зад кулисите осветява хората, както са изобразени в „Лига на младежта“. Те не са такива, но щяха да бъдат, ако не носеха наметала от лъжи. Ибсен изобразява истината в ходещите лъжи на световната сцена. Той представя, така да се каже, „нещата в себе си“ на хората пред нас. Това е, което прави Ибсен великият ироник. Пред него стои човек с добре оформено лице. Но това лице лъже. Той никога не би могъл да понесе това лице, ако външният му вид трябваше да разкрие какво дреме в дълбините на душата му. Той би трябвало да има грозна свинска муцуна или конска муцуна. Ибсен *му дава и двете* . — И ако това е дори по-поразително в „Съюзът на младежта“, отколкото в по-късните пиеси на Ибсен: начинът, по който той изобразява вътрешната истина и едновременно с това физическата неистина, карикатурата,

е дълбоко трогателен.

Това е просто защото идеите, мирогледът, по-късно станаха по-висши, по-пълни, по-развити, така че тогава приемаме карикатурата, защото идеите напълно ни поглъщат. В „Съюзът на младежта“ всичко идеално е все още само загатнато, все още присъства само в душата на поета като тъмно чувство, като предчувствие. Всички социално-психологически мотиви, които по-късно намират език в драмите на Ибсен, от които бъдещите културни историци ще извлекат пълна картина на това, което пулсира в нашето време като тайни и явни движещи сили: всички тези мотиви вече са засегнати тук. Отвъд това, което възплъщават, се разглеждат хората, и отвъд формата, която предлага на портретиста, тук е изобразен животът. Когато „Съюзът на младежта“ беше толкова радикално отхвърлен при премиерата си, основната причина беше, че в крайна сметка реакционерите сякаш бяха прави, че *те* все още бяха по-здравовкоренени в старите си традиции, отколкото либералните стремежи. Но какво значение имаха реакцията и либерализмът за Ибсен тогава? Той виждаше в тях не изрази на човешкия живот, а маски; и зад тези маски той виждаше хора, които по същество не можеха да се спрат дали са реакционни или либерални.

### „МИЛОСТИВИЯТ

ГОСПОДАР“ Драма в три действия от

Елсбет Майер-Йорстер

*Изпълнение на сцената „Сецесион“, Берлин*

С третата си *продукция*, представлението на триактната „драма“ на Елсбет Майер-Фьорстер „Милостивият господар“, сцената „Сецесион“ представи на публиката си една нелесно *разрешима* загадка. Добре известно е, че Марлит от миналото е критикуван днес, докато похвали след похвали се изливат в ушите ни за Марлит от днешния ден, който несъмнено е Елсбет Майер-Фьорстер. Но че такъв

модерен...



Фактът, че режисьорите на сецесионистката сцена са били убедени да включат в репертоара си такова напълно детинско произведение, е болезнен, особено когато човек – като мен – иска да бъде пълен с признателност за благородните стремежи на тези режисьори. Инспекторът на едно полско имение е остарял и несъмнено би бил уволнен, ако най-голямата му дъщеря не се съгласи да „играе 66-та“ със земевладелца. Тя има силно чувство за морал и трябва да бъде оказвана строг натиск от майка си и годеника си, за да угоди на „милостивия господин“, а оттам и на семейството си и на този годеник. Защото съдбата на годеника зависи и от това дали булката му „играе 66-та“. Той е временен учител и може да се надява на постоянна позиция само ако земевладелецът е благосклонен към него. Добрият учител не е глупав. Той иска да живее и защо да не предпочете комфортно съществуване пред монопола върху жена си? За да се създадат няколко епизода, в имението има и стажант, който взима булката на учителя, мрази червената вратовръзка на учителя – тук тя не е символ на социалдемократически настроения – и тийнейджърка, помалка сестра на булката, която „играе на '66“, която постоянно гони мъже. Всичко това е тромаво сглобено в пиеса, която е изпълнена доста посредствено на сцената на Сецесиона.

ЗА ОТДЕЛНИТЕ АКТЬОРИ

РАЗГОВОРИ ВЕЧЕРИ

ТЕАТРАЛНА ХРОНИКА



Д-р В. Юлнер в ролята на Отело

*Гостуващо представление в Court Theatre, Ваймар*

Една щастлива и проницателна идея дойде от човека, който пръв обясни величието на драмите на Шекспир, като посочи факта, че техният автор е актьор. Ключовият момент тук не е толкова, че този автор е практикувал актьорство професионално, а по-скоро, че по самата си природа той е бил актьор. Част от самата природа на такъв герой е, че с пълно отричане на собствената си личност, той може да се потопи в чужди персонажи. Актьорът се отказва от правото да бъде себе си. Дава му се възможността да говори отвътре на други същества. И колкото по-гъвкав, колкото по-гъвкав е той, толкова повече е актьор. Дълбоко символично значение има фактът, че знаем толкова малко за Шекспир като личност. Какво значение има той за нас като личност изобщо? Той не ни говори като личност; той ни говори в роли. Той е истинският хамелеон. Той ни говори като Хамлет, като Лир, като Отело. Шекспир играе, дори когато пише пиеси. Той вече не чувства какво се случва в душата му, когато създава героите в пиесите си. Тъй като Шекспир е бил само актьор, неговите драми могат да бъдат изпълнявани само от истински актьори. Винаги ще бъде знак за недостатъците на актьора, когато неговото изкуство се провали в шекспировите драми.

Тези мисли ми минаваха през главата миналата неделя, когато гледах „Отело“ на г-н Вюлнер . През цялото представление не можех да се отърся от известно нетърпение. Искях да видя „Отело“, но виждах само г-н Вюлнер. Искях да разбера как Отело може постепенно да изпадне в тази ужасна ярост на ревност и всичко, което научих, бяха чувствата, които обзеха г-н Вюлнер, когато гледаше „Отело“. На г-н Вюлнер му липсва силата на саморазкриване, която прави истинския актьор. Той ни позволява да надникнем в дълбините на собственото му същество във всеки един момент.

Не бива да се отклонява вниманието на г-н Вюлнер . Неговото артистично майсторство е значително. Той владее чудесно изразните си средства; майстор е на театралните нюанси. Би било безсмислено да се обсъждат отделни аспекти. Има много за похвала. Но е дразнещо да се види подобно артистично майсторство, приложено там, където основната цел е пропусната.

Г-н Вюлнер преди това е бил учен филолог. Вярвам, че разпознавам учения и в актьора. На учения му липсва способността да се потопи в непознатото; той просто го наблюдава, най-вече размишлява върху него. И г-н Вюлнер не е играл Отело, а по-скоро е действал за Отело. Той е изиграл това, за което е размишлявал за Отело. Но какво я интересува публиката какво чувства г-н Вюлнер към Отело, колкото и живо да е? Бих предпочел да видя чувствата и мислите на г-н Вюлнер за героя на Отело, изразени в литературно произведение, отколкото изпълнени на сцена. Не се съмнявам, че подобно произведение би било интересно. Но на сцената не се интересувам от интересни доктрини. Там те изглеждат безинтересни. Затова беше скучно и изморително да гледам „Отело“ на г-н Вюлнер докрай. Да изобразиш един герой толкова безпроблемно, че да стои сякаш е отлят от един калъп, така че зрителят да чувства с всяка дума, всеки жест, всяка стъпка, че всичко трябва да бъде точно такава, каквото е: това, изглежда, е нещо, което г-н Вюлнер не може да постигне. С всеки детайл човек има усещането, че може да бъде различно, без да се променя цялостният ефект. Г-н Вюлнер предлага мозайка от театрални нюанси, а не единен герой. На изкуството му липсва стил. То изглежда възпитано. То представлява обратната страна на добрата актьорска игра. Отрича всичко, което прави актьорите велики. Г-н Вюлнер не може да изкорени „доктора“ в себе си.

## ЗА ОТКРИВАНЕТО НА ФОНДАЦИЯ „МАРИ ЗЕЕБАХ“

На 2 октомври 1895 г. във Ваймар е открита фондация „Мария Зеебах“. Основателката създава гостоприеман дом за шестнадесет немски сценични артисти, които не са могли да продължат професията си поради възраст или заболяване. В рамките на ограниченията, наложени от обстоятелствата, тя реализира една прекрасна идея. В сравнение с големия брой немски сценични артисти обаче, значението на фондацията е скромно. Тя може да се счита само за щастлива и изключително похвална инициатива. Въпреки това основателката успява да създаде наистина образцов модел. Ако този модел бъде широко възприет и ако винаги бъде демонстриран със същото сигурно чувство за това кое е подходящо за нуждите, както този на Мария Зеебах, тогава наистина ще бъде решен един решаващ социален проблем за немските сценични артисти.

## МАРИ ЗЕЕБАХ

Мари Зеебах почина на 2 август 1897 г. в Санкт Мориц. Принадлежи към онези, които познават великолепия начин, по който тази художничка е изобразила Гретхен, Клерхен, Офелия и Дездемона през 60-те години на миналия век, само от историята на театъра и възторжените разкази на възрастни хора. Театралните историци съобщават за бурен ентузиазъм от публиката и безрезервни аплодисменти от най-претенциозните ценители. Човек създава впечатлението, че Мари Зеебах е притежавала уникално разбиране и интерпретация на тези поетични творения, самостоятелна форма на актьорско майсторство, която е била загубена в момента, в който тя вече не се е чувствала достатъчно млада, за да въплъщава тези герои. И едва

КОГАТО ЧОВЕК...

Чуйте очевидците на нейните постижения ! Как споменът за велики артистични преживявания се излива в думите им с най-бурен ентузиазъм! Човек усеща, че имат какво да разкажат, което ценят като уникално. Въпреки че изкуството на Мари Зеебах беше останало в миналото през последните години, дълбокото уважение към тази забележителна жена остана живо. Впечатлението, което личността ѝ направи, беше наистина възвисяващо. Аз самият почувствах това впечатление, когато преди време във Ваймар тя произнесе благородна и сърдечна реч, откриваща приюта, който беше основала за застаряващи, нуждаещи се актьори. Живот, изпълнен с красиви и болезнени преживявания, блестеше от очите ѝ. Беше наистина велико същество, което говореше. Никога няма да забравя думите, с които тя изрази как е намерила утеха за „най-голямата болка, която може да сполети майчино сърце“, загубата на скъпоценния си син, във фондацията, *която* е създала в полза на онези свои колеги, които *нямат късмета* да си осигурят безгрижна старост.

## ГАБРИЕЛ РЕДЖАН

*Гостуване в театър „Лесинг“, Берлин*

Поради неотложни задължения успях да видя тази велика артистка само в няколко роли. Те обаче бяха достатъчни, за да остана с впечатлението, че Габриел Режан е актриса, постигнала това, което ѝ позволява нейната личност, до степен, която не може да бъде надмината. Геният на един актьор се определя от неговите средства, от посоката и границите на неговото изкуство. Ако геният е достатъчен, за да създаде от себе си, от сбора на средствата си, това, което е извън неговия контрол, тогава той е съвършен артист. И Режан е съвършен артист в този смисъл. Немислимо е Жилбер („Фру-Фру“) да бъде по-добър.



Може да се изобрази, когато е *изиграна* от Реджайн. Всеки, който приема личните качества на актрисата за даденост, може да изисква от нея само герой, който трябва да се нарече перфектен. И тя ги изпълнява. Нейният гений никога не е далеч от способностите ѝ. Видях най-добре в превъплъщението ѝ в Хелен Ардан в последната пиеса на Дони емоциите, с които артистката може да завладее публиката. Тази чувствителна страст към любовта, в своята интимна истина, която трябва да изпрати топла тръпка през цялото същество на зрителя, е изобразена от Реджайн по ненадминат начин. Тя е силна личност с перфектна чувствителност; и тя изобразява личността, която се носи пред ума ѝ, по такъв начин, че всичко, което прави, изглежда естествено. С несравнима лекота тя изразява това, което е схванала за човека, когото въплъщава. И тази лекота е истинската характеристика на изкуството в голям мащаб.

## ЕРМЕТЕ ДЗАКНИ

*Гостуване в Новия театър, Берлин*

Италианците в момента наричат Ерmete Дзакони най-великия си актьор. През последните няколко дни го гледахме всеки ден в „Нойс театър“ в Берлин. Преди това той гостуваше в „Карл театър“ във Виена. *Новината*, която получихме от Виена за *това* гостуване, беше почти невероятна. Откакто Дзакони плени артистичната общност на дунавския град, нищо подобно не се е случвало там. Хората изпадаха в лудост, когато го виждаха. В това списание преди осем дни виенски театрален критик съобщи, че седмици наред, докато Дзакони е играл, виенските театри са били заети с въпроса: каква е тайната на този велик актьор? Сега го имаме и тук, в Берлин.

Видях го в Берлин. Първата му роля беше тази на Освалд в „Призраци“. Новината за виенския делириум имаше толкова малък ефект върху берлинчани, че на третия ден от ангажимента му, когато играеше Освалд за трети път, Дзакони игра при празни места. И нямаше абсолютно никакъв признак на вълнение по въпроса: каква е тайната на великия актьор? И трябва да призная, че дори аз намирам вълнението във Виена за доста неразбираемо. Дзакони ме научи само на едно нещо: когато актьорското изкуство се еманципира от драмата и ни се струва натрапчиво и самотажно, то ни става отвратително. Искаме актьорът да осъществи намеренията на поета. Наричаме един актьор велик, когато успее да пренесе намеренията на поета на сцената по най-чистия, най-неподправен начин. В това се крие, за всеки разумен човек, тайната на великия актьор. Няма друга. Дзакони не хвърли и най-малка светлина върху този проблем за нас. Неговото изкуство, по същество, няма абсолютно нищо общо с този вид актьорска игра. Абсурдно е да се спори дали Дзакони е велик актьор в смисъла, в който се стреми да бъде. Литературата е без значение за него. Той се е запознал с драмата на Ибсен „Призраци“. Виждал е, че в нея участва паралитик. Сега майсторски изобразява развитието на парализата. Начинът, по който изобразява развитието на това заболяване във всичките му фази, е с неописуемо съвършенство. Вероятно нищо по-добро не може да се види на сцената в това отношение. Той представя парализата с идеално съвършенство, точно както Гьоте изобразява архетипа на благородната жена в „Ифигения“. Той издига клиничния образ до произведение на изкуството. Но драмата на Ибсен е без значение за Дзакони. Това, което се случва в тази драма, освен слизането на Освалд в лудост, няма значение за Дзакони. Целият сюжет би могъл да се развие по различен начин, отколкото го представя Ибсен: Дзакони би го изиграл точно както го прави, стига едно да е сигурно: че Освалд е парализиран. Човек би могъл да се вбеси, като види колко натрапчив е...

Изкуството на комика е в действие, когато се занимава с велико литературно произведение. Но човек не се ядосва. И това е забележителното при Дзакони. Неговото изкуство е толкова велико, че човек е запленил от него. Толкова е велико, че дори прощава насилственото му отношение към поетите. Човек си казва: Дзакони не изобразява Освалд на Ибсен. Но това, което Дзакони изобразява, е интересно във всеки аспект. Човек следи всяка дума, всеки жест, всяко движение с най-голямо внимание. Човек си казва, че щом един актьор може да направи нещо толкова значимо, значи искаме да му се насладим, дори и да се движи в грешна посока. Човек прощава на Дзакони дори когато се появява в най-лошите възможни пиеси. Където поетът не ни интересува, ние се вкопчваме с истински интерес в актьора.

Бях любопитен за Дзакони като Кийн. Казах си, че си имам работа с актьор, *който не е нищо* повече от актьор, комик. В глупавата пиеса „Кин“ Дзакони играеше комик. Това трябва да е неговата звездна роля, помислих си. Там ще излезе наяве това, на което е наистина способен. Той ще изведе актьора като човешко същество, имах предвид, на сцената. Това, което комикът страда и какви радости изпитва, това ще изобрази Дзакони, помислих си. И колкото и да е странно! Именно като Кийн Дзакони ми хареса най-малко. Той не изобразява актьора като човешко същество, а като актьор. Кийн на Дзакони не играе само когато изобразява Хамлет на сцената; той играе и когато разговаря с членове на *висшето общество* в салона ; той играе и когато приема посещенията на любовницата си в гримьорната си. В Кийн Дзакони разкрива истинската си същност. Той се отдава изцяло на изкуството на комедията. Неговата индивидуалност, *душата му*, е погълната и напълно изгубена в това изкуство. Той вече изобщо не е човек; той е просто комик. И е комик във всичко, което изнася на сцената. Затова се възхищаваме на неговите артистични подвизи; но никога не сме трогнати, никога не сме очаровани. Опитваме се да разкрием триковете как постига това.

и това е всичко; но не стигаме по-далеч с чувствата си към него . Той не изобразява човешки действия, а бездушни образи на тези действия.

независима форма на изкуство. И форма на изкуство, която в тази независимост губи всякаква легитимност. Драматурзите не биха могли да пишат драми за сцената, ако всички актьори играят така, както прави Дзакони. Те просто ще трябва да пишат инструкции за актьорите. Ибсен не е трябвало да пише своите „Призраци“, а по-скоро общия план на сюжет, в който се появява паралистик. Той е трябвало да остави подробното изпълнение на този сюжет на блестящия актьор. Докато драматурзите творят по начина, по който го правят в момента, стилът на Дзакони е безсмислен.

## ГОСТУВАЩИ ИЗПЪЛНЕНИЯ

Когато пътувах до Берлин преди няколко години, единствено за да се докосна до уникалния актьорски феномен, какъвто беше Дюзе, посетих и един изключителен историк на изкуството. Съвсем естествено беше да попитам този човек за мнението му за артиста. Но той нямаше такова мнение. Не беше ходил на нито едно от берлинските представления на Дюзе и каза: „Не искам да гледам Дюзе, защото старите, незначителни пиеси, в които тя участва, изобщо не ме интересуват.“ Колко противоречиво беше това твърдение на моите собствени чувства! Ние, ентузиастите на Дюзе, бяхме напълно безразлични към ролите, в които се появяваше великата италианска актриса. Не ни интересуваха художествените достойнства на пиесите, в които тя играеше; важното за нас беше да се докоснем до грандиозния стил на артиста, независимо дали играе в добри или лоши продукции.

По-късно обаче трябваше да мисля много върху остроумното изказване на историка на изкуството. А и гостуващите представления, които се състояха в

Представленията, които се проведеха в Берлин тази зима, ясно ми показаха колко прав е бил. Този сезон ми даде възможност да видя гостувания в Берлин на Реджане, г-н Дзакони, Тина ди Лоренцо и английска труппа. И ме порази, всъщност ми стана ясно, че наистина значимата актьорска игра може да се прецени само по значимите роли. Добрият актьор не е този, който постига най-големите си успехи в лоши пиеси, а този, който се представя безупречно и задоволително в добрите.

този принцип. Те обикновено избират най-лошите и най-баналните пиеси, за да покажат изкуството си възможно най-бързо. Забелязах това особено в случая с Тина ди Лоренцо: тя изпълни „Сиприен“, „Собственикът на колибата“ и подобни произведения с труппата си. Тези представления бяха напълно безполезни. Човек не можеше да прецени артистичността на гостуващите актьори в тези пиеси. Колко лесно, за разлика от това, човек би могъл да си състави мнение, когато Дзакони играеше Освалд в „Призраци“ или когато гореспоменатата английска труппа изпълни „Макбет“ или „Хамлет“. Не може да се подчертае достатъчно, че за подобни гостувания трябва да се избират само наистина значими драматични произведения. Ако гостуващите актьори се интересуват от представяне на своето изкуство, тогава те първо трябва да се появяват в пиеси, чиито художествени достоинства са извън всякакво съмнение. Ако нарушат този принцип, тогава дори най-претенциозните критици ще се сблъскат с огромни трудности. Ето защо *берлинските* преценки за *Тина* ди Лоренцо бяха толкова неясни и защо бяха посрещнати с толкова много резерви. Жизненоважен въпрос за гастролиращите театрални труппи е изборът само на значими, художествено ценни пиеси.

## ДРАМАТУРГИЧНО ИЗСЛЕДВАНЕ

Драматургичните изследвания на изключителни индивидуални сценични артисти несъмнено са от най-голяма полза както за актьорите, така и за театралните критици. Театралната публика също ще се интересува от тях. Нашето разбиране за сценичното изкуство оживява истински само когато го обогатим чрез конкретното изследване на отделния изпълнител, неговите специфични характеристики, техники и как ги използва. Наскоро беше публикувано такова изследване: „Фридрих Хаазе“, драматургично изследване на Ото Симон (Берлин, Alexander Duncker Publishers, 1898). То представя във всяко отношение изкривен образ на това, което човек може да очаква от подобно произведение. Известна степен на обективно наблюдение, необходима за характеризиране на артистичността на отделния изпълнител, напълно липсва. Вместо това се появява необуздана похвала и безусловно обожание на описания актьор, което прави автора сляп и непроницаем за всяка критична перспектива. Брошурата е написана така, сякаш е от най-великия немски актьор.

И едно изискване остава изпълнено . Авторът на такова произведение трябва да притежава способността да наблюдава проникателно специфичните начини, по които един сценичен артист оформя ролята си, специфичните средства, които използва, за да направи намеренията си лесно очевидни. И той трябва също така да може да опише тези характеристики точно и недвусмислено. На Ото Симон му липсват и двете. Той говори за характера на артиста с общи, смътни и неясни термини, които в най-добрия случай характеризират донякъде мъглявите мисли, минаващи през ума на автора, докато е размишлявал върху роля, изиграна от Фридрих Хаазе, но не разкриват абсолютно нищо за това как артистът е довел намеренията си до смислен, театрално ефективен израз. Въпреки многото думи, актьорската физиономия на Хаазе никога не се очертава ясно.

Това ще стане ясно чрез няколко примера. Какво печелим от факта , че Хаазе казва за Хамлет: „Г-н Хаазе вижда основната идея във фигурата на датския принц като религиозна (християнска) съвестност в конфликт с изискванията, които външното съществуване и чест (живото осъзнаване на бъдещото му призвание да управлява) поставят върху човек, който се чувства по-у дома си в света на идеалите, отколкото в реалността. Според г-н Хаазе идеята на Хамлет е по-висша от тази на простото интелектуално безчувствено отношение, естетическото свръхстимулиране и безхарактерната слабост на волята, характерни за модерното време – качества, които все още са били чужди на епохата на Шекспир.“ За херцог Алба се казва: „В изображението на Хаазе виждаме железния херцог напълно въплътен, слаба, висока, гъвкава фигура, скована войнишка, но рицарски сложена, подсилена отвътре от кралска власт и собствена воля, силно значима глава с мощно чело, очи понякога студени и твърди, понякога демонично сияещи, характерната дълга, тясна брада на Алба, облечен в тъмен, макар и богато украсен испански костюм, краката, както казва нахалният присмехулник Вансен, като паяци в тъмни ботуши за езда, стигащи до кръста: така виждаме пред себе си в Алба на Хаазе известния испански генерал, целият съсредоточен в сила, решителност и непоколебимост според собствената му воля и все пак само на краля.“

Не може да се отрече, че тази характеристика прави опит да се опише как художникът се е стремял да представи намеренията си на зрителя. В описанието на ролята на Торан обаче липсват всякакви следи от подобен опит. „Майсторството на Хаазе като Торан се крие преди всичко в способността му да слее в единен образ контрастни качества и навици като склонност към меланхолични блянове и лесно възбудими национални чувства, ентусиазирана любов към изящните изкуства и военната дисциплина, срамежливост към жените и рицарска учтивост, когато влиза в контакт с тях, и че той също така вдъхва на тази фигура най-фин блясък и характерен тон на

старофренския стил.“



Аристокрацията дарява. » Това е портрет на характера на граф Торан, а не характеристика на актьорския стил на Фридрих Хаазе.

Това, което обикновено е недостатък в подобни произведения, наблюдаваме и тук: основният акцент не е поставен върху спецификата на актьорското изкуство; всъщност на автора му липсва способността да отдели от цялостната сценография това, което представлява същността на това изкуство.

Адел Сандрок

*Гостуване в Берлин*

Ако трябваше да опиша с няколко думи чувството, което изпитвам, когато Адел Сандрок е на сцената, трябва да кажа: Наслаждавам се на удоволствието от зрялата, сладка красота. Напускам театъра в хармоничното настроение, което иначе изпитвам само когато съм успяла да изпълня трудна задача до пълно удовлетворение. Успокояващ мир обзема душата ми. Не мир като този, който идва от безделието, а мир, подобен на този, който идва от добре изживян живот.

Не винаги беше така, когато гледах Адел Сандрок. Преди десет години, когато тя едва започваше да бъде смятана за велика актриса от публиката, си тръгнах от нейните изпълнения с препускаща глава и трескаво възбудени нерви. Всичко в мен потрепваше, когато я виждах като Ева, нейната Александра – в пиесите на Рихард Вос – или дори нейната Ана в „Цар Мидас“ на Гунар Хайберг. Могъща природа говореше чрез нея. Всичко, което човек притежаваше по отношение на жизненост, я вълнуваше. Но тогава човек трябваше сам да намери отново вътрешния си мир. Тя не ти даваше нищо, чрез което да преоткриеш разбитата хармония на душата. Винаги липсваше нещо, което принадлежи на пълната красота. Тази красота трябва

също да успокои вълните, които тя разбунтува.

Сандрок някога е била буря, но сега се е превърнала в сила, която знае как да разпределя равномерно бурята и спокойствието. Ето защо казвам, че нейното изкуство носи белега на зряла красота, която произтича от хармонията.

Вярвам, че Адел Сандрок дължи на обстоятелствата, че е пристигнала в Бургтеатър точно в точния момент. Характерът ѝ беше зрял, а в Бургтеатър тя намери спокойна, безгрижна атмосфера. Красотата процъфтяваше там, но топлината на страстта и темперамента беше угаснала в тази красота. Целият Бургтеатър беше като Шарлот Волтер. Адел Сандрок притежаваше всичко, което липсваше на Шарлот Волтер, и тя възприе с благородна грация това, което можеше да научи от Волтер.

Сега, по време на гостуването ѝ в Берлин, преоткрих в Адел Сандрок всички черти, които някога ме подлудяваха, но всичко е смекчено от изисканата артистичност, която винаги е била у дома си в Бургтеатър.

Това ми беше ясно още от първата вечер, когато тя изигра ролята на Франсильон. Стана още по-ясно по време на превъплъщението ѝ в Мария Стюарт. Тази Мария беше едновременно живот и изкуство. Невинно виновната жена се появяваше с величествени, благородни и красиви черти и човек можеше да повярва във всеки един момент, че една благородна душа може да се подчини на голямо нещастие.

И на следващата вечер, тази Кристин в енергичната, истински драматична, деликатно красива незначителна „Liebeleī“ на Шницлер. Виенското момиче с целия чар на любезността, който е толкова привлекателен в дунавския град. Непрестанно се питах: къде съм виждал това момиче преди? Тя изглеждаше като добра приятелка. И въпреки това, отново, всичко беше изиграно в стила на Бургтеатър. Веднага след това, буйната, цинична жизнерадост на Ани в „Abschiedssouper“ на Шницлер. Двете роли са като черно-бели и Сандрок не пропусна нито една нота в нито една от тях.

Но най-ярките спомени изплуваха, когато играеше Ева. Това беше една от ролите, в които блестеше преди десет години. Колко различно я играе сега. Благородно

достойнство многократно съдържа изригващата страст в  
красивата...

Формата се завърна. Адел Сандрок казва днес това, което е казала преди десет години, но е преобразила всичко, точно както Гьоте е преобразил своята „Ифигения“ в Италия. Страстта ѝ е все същата както преди, топлината ѝ е все същата както преди: но над страстта, над топлината стои личността на твореца, която вече не е покорена или водена от силите на душата си. Днес тя царува над тях с игрива мощ.

\*

Когато Адел Сандрок наскоро се изяви в Берлин, в Berliner Tageblatt се появи кратка нейна статия, в която тя се застъпва за наемането на жени режисьори. Идеята със сигурност е много привлекателна и ако човек като цяло подкрепя отварянето на професии за жени, до които предразсъдъците и погрешните схващания преди това са им пречели, тогава може само да аплодира предложението на великата виенска актриса. Въпреки това, не бива да се потискат резерви в това отношение. Причините, които Адел Сандрок изтъква, по-специално, изискват това. Режисурата често включва аранжimenti, с които жените се занимават в реалния живот. Следователно, според Адел Сандрок, те също трябва да имат по-добро разбиране за това как да оживеят тези аранжimenti на сцената, отколкото мъжете. Пренеглежда се обаче един важен момент: едно е да правиш нещо в реалния живот и съвсем друго е да го имитираш в сферата на изкуството. Това изглежда представлява фундаментална грешка в разбирането на Адел Сандрок за изкуството. Не е ли възможно мъжкото въображение да е по-подходящо от женското да имитира на сцената онези неща, които жените правят в реалния живот? Разбира се, не може да се отрече, че сред актрисите *винаги ще има* жени, които притежават подчертан режисьорски талант. На тези жени не бива да се отказва възможността да използват този талант. И със сигурност ще има пиеси, които са идеално подходящи за женска ръка.

необходими . Ще бъдат такива, в които женските чувствителност и перспективи заемат централно място. Накратко, предложението на Адел Сандрок няма да е лесно за отхвърляне. Между другото, Берлин скоро ще изпита предимствата на женската режисура. Предприемчивата Нуша Бютце със сигурност няма да пропусне да добави към бремето на „главна режисура“ – отговорност, която нейният предшественик също носеше – бремето на директорството, в допълнение към отговорностите на директорството, от които освобождава Лаутенбург.

## СВОБОДНО ЛИТЕРАТУРНО ДРУЖЕСТВО В БЕРЛИН

1897 г.

На 25 ноември на членовете на това общество беше предложена прекрасна вечер с лекции. Ханс Олден прочете на глас едно „младешко преживяване“. По остроумен начин той характеризира прочут сценичен артист, боготворен от целия свят и следователно и от обществото, към което принадлежеше младият Олден – разбира се, Музенхайм – като идеал за човечеството, и който в крайна сметка се оказва суетен позьор. Той не само изпълнява комедия на сцената, но и в „Музенхайм“. Човек не би могъл да изобрази подобно преживяване, което е оказало подобно въздействие върху почти всеки млад човек в даден момент, по похумористичен начин, отколкото го направи Олден. И вярвам, че и изказването на Олден се оказа необичайно ефективно онази вечер. – Вилхелм Хегелер прочете две въздействащи произведения: „Сънят на пастора“ е артистично интимно постижение. Глухият пастор, на когото в залеза на живота си е даден сън, че сляпата му стара жена ще му роди син, и чийто млад ухажор, в съюз с прислужницата, осъществява тази мечта – той е очарователен персонаж. Не по-малко и художникът в „Златна светлина на тъмна земя“

които Хегелер все още четеше на глас. - Карлот Г. Ройлинг забавляваше великолепно с хумористичното си произведение „Изгубената мисъл“. Подигравката му със стерилния академичен свят, който почти бяга от истинската мисъл, е толкова поразителна в своята точност, колкото произведението е забавно в очарователната си форма.

## СВОБОДНО ЛИТЕРАТУРНО ДРУЖЕСТВО В БЕРЛИН 1898 г.

На 12 януари берлинското „Свободно литературно дружество“ беше домакин на хумористична вечер за четене. Ото Юлиус Бирбаум започна с четене на откъси от последния си роман „Щипе“. Романът е изпълнен с наивен хумор. Ако сте запазили младежкия си дух, ще се смеете на нещата, на които Бирбаум се смее. Този смях е безобиден. Нещата, на които се смее, са толкова очарователни. Ако говорещият беше в по-добро здраве, със сигурност щеше да има много смях и миналата сряда.

Гуидо Тилшер постигна рядък успех с лекциите си върху малките шедьоври на Ото Ерих Хартлебен: „Телешкият котлет“ и „Мориц, книжарят“. Не съм длъжен да оставя мнението си за постиженията на Ото Ерих Хартлебен неизказано, просто защото съм негов приятел. Не познавам друг съвременен художник, който да практикува с такова съвършено умение това, което според мен е съществено в изкуството. С уверени щрихи той изобразява фигури, които оживяват. Той е майстор на своята форма на изкуство в най-добрия смисъл на думата. Той презира всичко, което не принадлежи на тази форма на изкуство. Художествената изтънченост е основна характеристика на неговото творчество. И тъй като тази изтънченост е толкова естествена за него, тя е толкова ефективна.

За мен това е като висш контрол над нещата. Хартлебен разбира иронията на житейските обстоятелства и разбира естествената необходимост от баналността. И знае как да оформи и двете. В „Телешкият котлет“ той се разкрива от първата перспектива, в „Мориц, книжарят“ – от втората. Това са леки скици, но само завършен художник може да ги създаде.

Гuido Тилшер успява да извлече пълния ефект и от двата аспекта. Всеки нюанс е изведен на преден план. Тилшер притежава изтънчено изкуство на характеризирание. Той се задълбочава в темите си с обич и разбира как да ги предаде живо. Той принадлежи към онази група изпълнители, които човек следва с най-голям интерес, не само заради поезията, *която те* поднасят чрез изкуството си на рецитиране, но и заради „как“, начина, по който изразяват дадена тема.

\*

В петък, 28 януари, „Свободно литературно дружество“ имаше възможността да се срещне с отличен рецитатор. Марсел Залцер четеше стихотворения и прозаични произведения от виенски автори: Артур Шницлер, Лорис (Хуго фон Хофманстал), Петер Алтенберг, Кристиан Моргенщерн и Херман Бар. Марсел Залцер има един определен – както би казал Херман Бар на своя виенски диалект – уютен начин да се потопи в артистично изтънчените и забавни произведения на Шницлер, Моргенщерн и Бар и да ги представи по такъв начин, че виенският слушател да се чувства напълно като у дома си. Но ми се струва, че талантът на Залцер стига още по-далеч. Като рецитатор той е истински артист. Това не е толкова *лесно*. Защото е трудно за един рецитатор да бъде артист. Диапазонът на неговите средства е ограничен. Думите и нюансите на думите са по същество единствените възможности. Ако рецитаторът се опита да използва други средства, той става натрапчив. Неговото изкуство е сред най-интимните, които съществуват. По време на лекции върху произведенията на гореспоменатите автори, открих, че Марсел Залцер остава в рамките на своето изкуство и



постига съвършенство в тези граници. Творбите от  
виенския...

Скиците на Шницлер, Бар и Моргенщерн, родени от този опит, са възпроизведени автентично, с изключение на очарователното внушение за диалект.

Хуго фон Хофманстал, кокетно сантименталният поет, и особено Петер Алтенберг, лиричният безделник, бяха представени по-слабо. Хуго фон Хофманстал е неуместен музикант. Композира с гласни. Марсейл Залцер е характерен актьор като рецитатор. Той не бива да чете Хофманстал. Той прави женствените, лирични произведения театрални. Това не е критика. Трябва да го кажа, за да похваля рецитатора. Как би могъл да изнесе добре Шницлер и Бар, ако е искал да улови немъжествения тон на Хофманстал! Листата в гората шумолят, докато този поет говори, пролетта шепне своите мелодии. Това, което пее и казва, винаги ще звучи неестествено от човешки гърла. А Петер Алтенберг! За какво са такива поети? Със сигурност е хубаво, че можем да се отдадем на такъв лукс. Защо да няма нещо друго, след като последните кулинарни изкушения са били прибрани? Доста хубава пура. Не бихме искали да сме без тях. Питър Алтенберг е хубава пура. Но не всеки пуши и не всички пушачи ценят хубавите пури. Човек трябва да се е изкачил по мистериозната стълба на изтънчеността – на филистерството.

Пиша това, за да дам на Марсел Залцер, който е отличен рецитатор, някои добри – може би излишни – съвети. Неговите изпълнения на Шницлер, Бар и Моргенщерн бяха шедьоври на неговото изкуство. С Лорис и хер Петер той разваля дори най-красивите ефекти.

Във вторник, 1 март, *Берлинското „Свободно литературно общество“* беше домакин на авторска вечер. Зигмар Меринг прочете откъс от своята едноактна пиеса „От дървото на познанието: Мистерия“. Авторът на тази кратка драма се е опитал да отговори на вековния въпрос за грехопадението на човека по начин, който е някъде между прост библейски разказ и...

философско-спекулативна интерпретация на митичното събитие. Във втората част на вечерта Лудвиг Фулда ни зарадва с поредица от причудливи стихотворения: „Битие и небитие“, „Изповед“, „Завидният“, „Две възприятия“, „Собствен некролог“, „Три притчи“, „Учебна глава“ – и с безгрижната хумореска „Случайност“. Нямам нужда – и не искам да твърдя нещо всеобщо признато – да хваля нито тези стихотворения, нито рецитаторското изкуство на Фулда. Вместо това бих могъл да изразя пожеланието ораторът да радва „Свободното литературно дружество“ много често по подобен начин, както направи този път. Дружеството ще му бъде много благодарно.

## ЛЕКЦИОННА ВЕЧЕР: ЕМАНУЕЛ РАЙХЕР

На 15 октомври 1898 г. Емануел Райхер чете драмата „Мойсей“ на Лудвиг Клауснер-Даво в театър „Урания“. Това е един вид спасяване на произведение, което вероятно никога няма да завладее сцената. Райхер прилага значителното си умение към произведението, написано в донякъде старомоден тон. Съдържанието на пиесата е бунтът на Корей срещу Мойсей, носителя на закона. Драмата е възникнала от чувства, с които сме се сблъскали безброй пъти в други форми. Самият подход не предлага нищо особено ново. Макар че си имаме работа с поет, той е човек, който не е преживял много от това, което последните няколко години са донесли. Той принадлежи към по-старото поколение и споделя неговите чувства и емоции. Той също така не успява да вдъхне пълен живот на своите герои. Въпреки това, часовете на това четене ми се сториха приятни. Трябваше да се възхищавам на великото изкуство на Райхер да представи четириактна драма с такова съвършенство, използвайки само средствата на

рецитацията.

## ВЕЧЕРНА ЛЕКЦИЯ: МАРГАРЕТ ПИКС

истинска ораторска артистка. Цялото ѝ поведение беше очарователно. Това ми стана особено ясно по време на рецитирането на стихотворението „Анна“ от Юлиус Харт и няколко стихотворения от за съжаление малко познатата (в Северна Германия) Медел Грацие. Също така обичам да слушам някои от интерпретациите на Теодор Фонтан, изпълнени от г-жа Пикс. Като цяло бих описала вечерта като пълен успех, с изключение на първата част от програмата. „Викарият“ от Адалберт фон Ханщайн е едно от онези стихотворения, които разчитат на най-страшната реторика. Г-жа Пикс притежава фин талант за ораторско изпълнение. Тя ще постигне най-големия си успех, ако може да избегне да използва изкуството си на рецитиране, за да обслужва подобни „изкуствени“ произведения, които чрез своята неестественост могат да доведат слушателя до разсейване.

## ЛЕКЦИОННА ВЕЧЕР: ТЕКЛА ЛИНГЕН, АЛВИНЕ ВИКЕ

През пролетта в това списание бяха публикувани редица стихотворения от Текла Линген. Току-що излезе малък том от тази поетеса, озаглавен „На кръстопът“. Тя прочете избрани бисери от него на 4 ноември 1898 г. в зала „Бехщайн“. Тъй като възнамерявам скоро да характеризирам уникалния стил на тази поетеса, днес мога да се огранича само с няколко думи. Стихотворенията на Линген изглеждат като откровения на женската душа. Тя има много, наистина много, да ни каже, защото е велика натура и защото тази натура е преживяла живота от аспекти, които малцина хора имат възможност да изследват. Четенето на г-жа Линген беше предшествано от презентация на д-р Пол Ремер на тема „Съвременна женска поезия“ и рецитация от Алвин Вике на „The-“

Провокиращата душа“ на Мария Яничек и стихотворения от Анна Ритер и Ада Негри. Няма нужда да коментирам лекцията на Пол Ремер; тя ще се появи в един от следващите броеве на „Magazin“. Красноречието на г-жа Вике допринесе значително за вечерта, която беше перфектна във всяко отношение. Това изкуство произлиза от взаимодействието на рядък талант, висока интелигентност и възхитително майсторство на художествените средства.

## СВОБОДНО ЛИТЕРАТУРНО ДРУЖЕСТВО В БЕРЛИН 1898 г.

Ханс Олден и Ернст фон Волцоген почерпиха „Свободно литературно дружество“ с една прекрасна вечер на 17 ноември. Олден прочете своята едноактна драма „Финал“. Връзката ми с капризната муза на Олден рядко е била толкова добра, колкото този път, когато той се разкрива като малко поет, а не просто драматург. Луиза, съпругата на високоуважавания легационен съветник фон Мелентин, има любовник, Виктор фон Бибрах. Този Виктор е един от онези индивиди сред многобройните мъжки видове, които са безразлични към всички освен към жените, които „не могат да живеят“ без този „идеал за мъж“. Драмата се развива вечерта, когато този идеал е принуден да се застреля, защото хората казват, че е мамил на карти в спортния клуб. Хората вече бяха говорили какви ли не неща за него преди: ето защо той е подал оставка от офицерския си чин. Луиза фон Мелентин е с приятелката си Лене фон Хартман – защо я води? – отишла е на „дебело дърво“ в спа центъра на голям курортен град. Тя е сигурна, че никой няма да отиде там освен Виктор, когато е повикала да предаде важно съобщение. За този „Виктор фон Бибрах“ —

доверява това на приятелката си – „Обичам го и той ме обича в замяна“; тя „му се отдаде без колебание“ и би се „срамувала“, ако беше „дошла на себе си“. Добрата Луиза има морал в сърцето си. Съпругът ѝ не може да каже, че тя „му е изневерила“. „Не го харесвам и не съм крила това от него. Не съм му жена, *откакто* срещнах Виктор... Не, не съм такава.“ Сега пристига любимият ѝ Виктор и Луиза му разкрива – докато приятелката ѝ се отдръпва – че му е написала писмо, но докато прислужницата е гладила дрехите ѝ, вятърът го е отвял на улицата, където е било намерено от отвратителния барон Флайшер. Борсовият барон Флайшер наистина е отвратителен, защото е намерил писмото и след това е казал на съветника по легацията Луиза фон Мелентин: „Или едното, или другото“. „Или“ означава, че ако „или“ не е вярно, той възнамерява незабавно да предаде писмото на съветника по легацията. Хер фон Бибрах сега се държи като човек на честта. Той урежда съпругата на легационния съветник да призове барон Флайшер. Там Бибрах заявява на Флайшер още едно „или-или“. Или ще предадете писмото веднага, или ще ви застрелям. И в същото време Хер фон Бибрах разкрива, че няма да му е трудно да застреля някой друг „тази вечер“. В края на краищата, той възнамерява да се застреля след това. Така че защо да не вземе някой друг със себе си в несигурния отвъден живот? След като баронът се е опитал да спаси живота на фалирания Хер фон Бибрах, а по този начин и своя собствен, с банкнотите, които е плякосал на борсата, той предпочита да се спаси, като предаде писмото. Хер фон Бибрах обаче казва на любимата си: „Правихме любов – толкова диво и страстно.“ Тази вечер ще умра. И ти ще го изтърпиш смело – без дума, без поглед. Малка лъвица. Сбогом.

След това Ернст фон Волцоген зарадва компанията с рецитирането на някои от стихотворенията, които е публикувал в „Jugend“ и „Simplicissimus“. Майсторски сатиричният тон, който говори от тези стихотворения и който се отразява в отличните

Изпълнението на поета, толкова очарователно, с право настрои слушателите в весело настроение. А разказът „Копринената малка“, който Волцоген прочете с изключително умение, беше последван с голямо удоволствие, разкривайки го като драматург на разказването, какъвто малцина други. Забавно е да се види животът, който простият факт придобива в историята: че невинната Катерл вижда копринена фуста на своята училищна приятелка, определя я като свой идеал, спестява всяка стотинка, която може, за нея и в крайна сметка, чрез този стремеж към нещо по-добро, се покварява морално.

#### РИА КЛАСЕН ЗА «СИМВОЛИЗЪМ В ПОЕЗИЯТА И ДРАМАТА И ХУГО ФОН ХОФМАНЩАЛ»

Лекции като тази, изнесена на 26 ноември 1898 г. в „Асоциацията за насърчаване на изкуството“, са рядкост в областта на реториката. Това, което толкова често ни липсва в лекциите – присъствието на личност, на чието завладяващо присъствие с радост се отдаваме за един час – тук беше напълно налице. Риа Часен говори на тема „Символизъм в лирическата поезия и драмата и Хуго фон Хофманстал“. Това, което каза, би могла да каже и в есе. Но такава есе би ми предложило например само една четвърт от това, което лекторът ми даде онази вечер. Толкова често имам чувството по време на лекции, че не говори човек, а по-скоро гледна точка. Лекторът би могъл също толкова лесно да бъде представен от някой друг, който споделя тази гледна точка. С Риа Часен имах впечатлението, че само тя лично може да ми каже какво е казала. Риа Часен е попила и обработила международната култура на Европа по такъв начин, че всичко, *което възприема* от гледна точка на най-напредналата съвременна култура...



Нейното образование разкрива как се проявява непосредственото, наивно изливане на нейната личност. Всеки израз на нейната адаптивна физиономия, всяко движение на ръцете ѝ говори много за говорещия. Рядко съм виждал ръце толкова ефективно да поддържат думите, както в този случай.

Лекторът се спря на Хуго фон Хофманстал и разцвета на новата форма на изкуство, която намира особен израз в този виенски поет: символизма. Фактът, че тази форма на изкуство сега се появява на хоризонта на интелектуалния живот, след ерата на модерния натурализъм, и оказва значително влияние, е силно характерен за духа на времето. И изразът, който Риа Циасен намира, за да интерпретира тази символика, е не по-малко характерен.

Копнежът по рая на духа живее в Риа Чиасен. Тя копнее за нещо рядко, нещо специално, нещо, което не се среща в изобилието на ежедневието. И тези потребности резонират в нея с интензивността на религиозно чувство. Натурализмът не може да задоволи този копнеж. Защото той се стреми да пресъздаде точно живота, от който Риа Чиасен копнее да избяга. Той смята за триумф на изкуството, когато може да каже: тази драма има такъв ефект от сцената, че не вярваме, че виждаме изкуство, а по-скоро, че вярваме, че виждаме истински, ежедневен живот. За Риа Чиасен едно произведение на изкуството е толкова по-достойно, колкото повече ни кара да забравим този истински, ежедневен живот и ни представя висшите сили, които царуват в дълбините на съществуването. Не самият живот, а „мистериите на живота“ трябва да бъдат предмет на изкуството.

Риа Чиасен вижда своя артистичен копнеж осъществен в драмите на Рихард Вагнер. В произведение като „Тристан и Изолда“ художествените средства не се използват за изобразяване на реалността, а по-скоро за изследване на по-дълбоките сили на съществуването. Вагнер вярвал, че само музиката може да осигури средство за тази висша мисия на изкуството. Че символичното изкуство е възможно дори без помощта на звука, се демонстрира от...

на Метерлинк и Хофманстал . Тези поети ни представят редица изречения по такъв начин, че ние възприемаме от тях *откровенията* за един по-висш живот. Според Риа Клаасен, връхна точка в това художествено движение е достигната в поезията на Хофманстал. Това е изкуство на думите, на думи, които, когато се слушат, ни позволяват да чуем божествени гласове.

Колко дълбоко е преплетена Риа Чиасен с тази форма на изкуство, която самата тя характеризира, беше демонстрирано от нейното рецитиране на няколко от стихотворенията на Хофманстал. Бих описала стила на нейното рецитиране като символистична реторика. От нейния изтънчен, елегантен глас също вярвах, че мога да разбера нещо от това, което *тя* търси в символистичното изкуство. Хофманстал едва ли би могъл да си пожелае по-добър рецитатор.

## ВЕЧЕРНА ЛЕКЦИЯ: АНА РИТЪР, КЛАРА ВИБИГ, ФРИДА ФОН БЮЛОУ

На 2 февруари 1899 г. сдружението „Берлинер Пресе“ е домакин на дамска вечер. Говорят три съвременни жени художнички: Ана Ритер, Клара Вибиг и Фрида фон Бюлов. Ана Ритер става „известна“ за изненадващо кратко време – толкова бързо, колкото е почти само при модните поети, които също изчезват също толкова бързо. Но *тя* със сигурност не заслужава тази съдба. Защото *тя* е истинска лирична поетеса, лирична поетеса, чрез която говори непреходната природа на човечеството. Човек може да си представи Ана Ритер в почти всяка епоха, защото тя пее за това, което никога не е старо и никога не е ново, а винаги присъства. Човек си спомня за Мьорике, но и за Валтер фон дер Фогелвайде, и двата претворени в женски форми. Тя пее за вечната женска чувствителност. Когато чета нейните

стихотворения, в мен се разкрива свят от емоции. Когато тя  
ги рецитира, почти усещам как кръвта кипи.

Потях се. Трябва ли да има такъв спектакъл? Трябва ли свещените чувства да бъдат осквернявани от фалшивата сантименталност на рецитация пред сто слушатели? Клара Вибиг беше в по-добра позиция. Нейните „Фарисеи“ – ще разкрия, че го знам напълно – е ефективна драма, която „вапи за сцената“. Тя би могла да докаже, че имаме талант за драма. Режисьорите трябва да четат пиеси. Фрида фон Бюлов четеше на глас новела „Детето“. Не мога да кажа нищо за това. Но това не е моя вина. Докато четенето продължаваше, публиката непрекъснато бягаше. Проклет да съм, ако не толерирам такива лоши обноси. Един почтен човек не прави такива неща; и ако един критик не е нужно постоянно да се дразни от тълпата, тогава няма да е нужно да признава своята некомпетентност.

#### СВОБОДНО ЛИТЕРАТУРНО ДРУЖЕСТВО В БЕРЛИН 1898 г.

На 13 март в „Свободното литературно дружество“ в Берлин се проведе четвъртата лекционна вечер за тази зима. Програмата включваше едноактна драма „Мъченик“ от Георг Райке и съвременни лирически стихотворения, и двете представени от придворния актьор Артур Крауснек. Лекцията беше предшествана от конференция, изнесена от д-р Рудолф Щайнер. Той се стреми да извлече същността на представените лирически стихотворения на Ницше и две балади от Морис Метерлинк от самата природа на тези две фигури. Поезията на Ницше произтича най-вече от настроение, което на пръв поглед ни учудва, като се има предвид гордият философ, който с радост замени трансцендентния Бог със земния свръхчовек, който иска да покаже на човечеството, че то трябва да бъде творческо, а не пасивно приемащо божествените сили.

Но Ницше, лиричният поет, е Ницше, човекът, върху когото тежи индивидуалният живот, който е познал твърде малко щастието. От страдащия човек Ницше създава образ на смеещия се философ. Величината на този образ смазва Ницше, човека. Неговите стихотворения произлизат от такива настроения. Това, което Ницше, страдащият индивид, е чувствал във връзка с възвишения образ на своя свръхчовек, се стича към нас от неговата поезия. — Метерлинк е против грубите, очевидни факти от живота. Не грандиозните думи, не силните чувства и страстите са за него вестители на най-дълбоките неща в света. Ако просто наблюдавам човек, между душата му и моята може да се случи нещо по-дълбоко и по-божествено от това, което е изразено в думите на Платон или Фихте или в страстта на Отело. Такива груби изказвания, такива страсти само замъгляват за нас по-дълбокия смисъл, който може да се види в привидно най-обикновените събития. Двете изпълнени балади показват как Метерлинк използва прости средства, за да изрази разтърсващи истини.

Г-н Крауснек направи дълбоко впечатление на публиката. Едноактната пиеса на Райке изобразява трагичната ситуация на семейство пастор, който е принуден да подаде оставка, защото съвестта му го е довела до конфликт с църковната доктрина. Съпругата му е мъртва. Дъщерята сама трябва да изкарва прехраната на баща си и братята и сестрите си. Тя би могла да се омъжи и да намери щастие, но ѝ е забранено да напуска положението си в семейството. Начинът, по който баща ѝ се опитва да я задържи в това положение, и сърцераздирателният ѝ отказ от щастие са завладяващо изобразени в контекста на героите. Г-н Крауснек майсторски извади фината психология на произведението. Също толкова въздействащ беше изразът, който той даде на трогателните стихотворения на Ницше и Метерлинк.

Събитието завърши с легенда „Четиримата разбойници“ от Лудвиг Якобовски, написана в истински народен стил.

Поетът търси най-простите, най- непретенциозните тонове и по този начин постига ниво на изкуство, на което се възхищаваме в съвършената народна песен.

## ТЕАТРАЛНА ХРОНИКА 1897-1899

Д-р Рафаел Льовенфелд, уважаваният директор на Берлинския театър „Шилер“, току-що 1897 публикува лекцията си „Народно образование и народно забавление“, която изнесе на 8 юни на общото събрание на Дружеството за разпространение на народно образование в Хале ан дер Заале. Той се застъпва за образованието на по-широки слоеве от населението чрез народни театри с достъпни цени на билетите и организирането на лекционни вечери. Концепцията за народен театър е илюстрирана с примера на театър „Шилер“, чиято дейност Льовенфелд описва. Тези лекционни вечери са предназначени да представят отделни артистични личности пред по-широка аудитория. Всяка вечер трябва да започва с характеристика на поет или композитор, последвана от рецитации или музикални възпроизведения на отделни произведения от съответния художник. Надеждата е, че благородните намерения на автора ще намерят широко приемане. Защото човек трябва да се съгласи с него, когато смята изкуството за най-доброто средство за по-нататъшното развитие на зрялата личност. Тези, които след тежък работен ден вече не са в състояние да следят научни дискусии, със сигурност могат да освежат и обогатят умовете си с творенията на изкуството. Льовенфелд правилно казва: „Тези, които идват от платена работа, физически уморени и *психически* изтощени, се нуждаят от стимулация в най-стимулиращата форма... Не фактически знания, не специализирано обучение, а интелектуална стимулация в най-широк смисъл е задачата на образованието на възрастните.“

13 ноември 1897 г. извиква интересен спомен. Това е стогодишнината от рождението на композитора Густав Райхард, на когото дължим песента „Was ist des Deutschen Vaterland“ (Какво е немското отечество). След Освободителните войни песента е била изпълнена с различна мелодия. Тази версия едва ли е станала популярна. Версията на Райхард обаче е постигнала огромен успех. Говори се, че композиторът е записал мелодията в стария малък параклис на планината Шнеекопе (Снежка) по време на поход.

\*

Истински пример за неясно мислене е есе на берлинския придворен диригент Ф. Вайнгартнер в „Neue Deutsche Rundschau“. След като дава пълен отдушник на негодуванието си срещу по-младите композитори, техните последователи и подлизурци, Вайнгартнер описва „идващия човек“ в музиката, спасителя от объркването, създадено от младите носители на оригиналност. „Представям си го преди всичко като независим от всяка партийна политика и незаинтересован от нея, защото стои над нея; представям си го нито тясно германо-националистически, нито застояло-интернационален, а по-скоро универсално чувствен, защото музиката е универсално изкуство; представям си го изпълнен с пламенен, безграничен ентузиазъм за това, което великите умове на всички времена и народи са създали, изпитвайки непреодолимо отвращение към посредствеността, с която влиза в контакт чрез принуда или най-много чрез собствената си доброта.“ Представям си го без завист, защото е бил осъзнат и уверен в собствената си висока стойност и затова далеч от всякаква дребнава пропаганда за своите произведения, но, когато е необходимо, напълно честен, дори безмилостен и затова не особено популярен на много места. Представям си го не тревожно се изключва от живота, а със склонност към уединение – не мрази хората с преувеличена умора от света, а презира тяхната дребнавост и ограничения и затова избира само изключения

за близкото си общуване. Представям си го



Не безчувствен към успеха или провала, но нито едното, нито другото не можеше да го откаже от пътя му, напълно безразличен към така нареченото обществено мнение, републиканец в политическите си убеждения в Бетовеновия смисъл. ... Чувствайки се истински сроден само с най-великите гении, той въпреки това знае, че и той е просто ново звено във веригата, която те образуват, и знае също, че други могъщи фигури ще го последват. По този начин и той принадлежи към движение, но такова, което се носи над и лети над главите на човечеството. Дали г-н Вайнгартнер наистина вярва, че природата ще бъде развълнувана да осъществи фантазиите му? И ако не, защо записва идеала си за бъдещия музикант? Този идеал, между другото, би бил изключително полезен за всяко творческо начинание. Ако наследникът на Бадени притежаваше качествата, описани от Вайнгартнер, объркването в Австрия би могло да отстъпи място на най-красивата хармония. Неразбираемо е как един високо надарен художник може да се наслаждава на подобни игри на празна мисъл.

\*

В наши дни вестниците публикуват статистически доклади за репертоара на изминалия сезон в германските театри. Те посочват, че най-популярните постановки са били плачевните пиеси на трупата „Блументал-Каделбург“ – „В белия ряс“ и „Ханс Хукебайн“ – докато интересът към представленията на класиката е намалял значително. Отдавна тая дълбоко недоверие към подобни цифри. Те са напълно безсмислени. Не успяват да разкрият от какво наистина се интересува нашата публика. Можем да наблюдаваме, че възгледите на театралните режисьори днес вече не съответстват на вкуса на публиката. Състоянието на нашия плачевен репертоар не произтича от липсата на интерес към качествен театър, а по-скоро от убеждението сред театралните режисьори, че публиката иска да вижда само безвкусни боклуци. Те просто трябва да се опитат да представят нещо по-добро, като например...

Както Буркхард се опита да демонстрира в следобедните си представления във виенския Бургтеатър: публиката наистина се стича. Има известна истина в поговорката: Всеки театрален режисьор получава публиката, която заслужава. Ужасяващата ни репертоарна ситуация не доказва упадък на общия вкус, а само че нашите театрални режисьори предпочитат да поставят лоши пиеси, а не добри, и че по този начин *привличат* любителите на лошите пиеси към театъра, като същевременно държат далеч публиката с по-добър вкус. Представленията на класика, представени по достоен начин, винаги ще имат публика. Ако освен това театралните режисьори искат да бъдат и „поети“ и се опитват да продават собствените си творения, тогава проблемът е най-големият, който можем да си представим. За театралните режисьори би трябвало да се превърне в своеобразно правило за благоприличие никога да не поставят свои собствени пиеси в собствените си институции. Може би такова правило за благоприличие изисква определени качества, които не всеки притежава; но всеки кодекс на честта изисква нещо подобно.

Просто *не виждам* защо на театралните режисьори трябва да се позволява да диктуват вкуса. През последните години те доказаха, че са толкова предубедени, че човек не е нужно да се съгласява с тях, когато казват: „Не можем да поставим нищо по-добро, защото иначе никой няма да ходи на театър.“ Те трябва да опитат различен подход. Може би тогава ще имат различно преживяване. Всъщност, сериозно бих посъветвал много от тях да се откажат напълно от писането на пиеси.

### *Сценично редактиране*

Хайнрих Янч, директор на „Виенския театър Янч“, бивш член на ансамбъла в Майнинген, публикува сценична адаптация на „Вилхелм Тейл“ (Хале, 1898 г.). Той обяснява, че с работата си иска да отвори дебат за това как най-добре

трябва да се репетират пиеси.

го направи . Той предоставя книга с инструкции, съдържаща всички необходими инструкции за актьорите в една пиеса. Тази книга с инструкции би трябвало да обхваща всичко, което се случва, докато актьорът е на сцената. Със сигурност човек няма да може да се въздържа от сериозни възражения срещу толкова обширни книги с инструкции. Актьорите, които ценят своята независимост, ще се разбунтуват срещу подобна „тренировка“. Но помислете, че авторът едва ли може да възнамерява да потисне законната независимост. Той иска да направи предложение – нищо повече! „Ако актьорът в ролята е интелектуално по-висш от този, който е направил бележката, всъщност, ако той вярва, че има право само на собствено мнение, никой няма да го спре. Той израства отвъд бележката, може би именно заради това първоначално предложение. Във всеки случай, тя не е заместила нищо – нещо!“

Трябва да се признае, че в безброй случаи просто няма да има достатъчно време, за да се формира такова независимо мнение. Книга като тази, която Янч си представя, разбира се, не може да се основава на произволни капризи. Тя трябва да е резултат от значителен опит. И тогава ще бъде безценна услуга дори на най-опитния и талантлив актьор. Тя трябва да съдържа това, което е доказало своята стойност. „Такъв режисьорски сценарий не е нужно да е дело на един-единствен човек, точно както най-красивите ни сцени често възникват от сътрудничеството на много изпълнители. Не бива да се критикува дисциплината, която сякаш произлиза от такъв сценарий; тя е хиляди пъти по-добра от хаоса; тя обявява война на безразсъдството на сцената.“ Тук ще бъдат цитирани някои откъси от уводните бележки на Янч, за да се характеризира тенденцията и характерът на неговото предложение.

„Колкото по-малка е ролята, толкова по-необходими са коментари и обяснения, не само по отношение на външната, но и на вътрешната ѝ характеристика. — Да вземем за пример многократно очерняните роли на слуги, една от които дори не е спомената в афиша на Лесинг за „Емилия Галоти“. — Намираме се в двореца на удоволствията на

Досало, принцът с Емилия. Там...

любовницата на принца, графиня Орсина, някой, когото никой не е подозирал. Тази ужасна новина е съобщена от слуга с думите:

Графинята току-що пристигна .

Принцът: <Графинята ? Каква графиня?>

Сървър: <Орсина.)

В ролята на този слуга започва катастрофата на пиесата ! Този хлъзгав човек, израснал с любовните похождения на господаря си, губи всякакъв разум, когато чува съобщението: „Графинята току-що пристигна“. За него, за принца, за всички в замъка, тя беше „Графинята“! Не графиня Орсина, не съпругата на графинята. В съзнанието на слугата, в този момент, има само граф и графиня, а този граф е самият принц.

Има ли директорът на средно голям театър време да дава тези – толкова необходими – бележки? Ако ги даде, ще получи ли благодарност от актьора, играещ ролята на слуга, който – иначе високо ценен член на хора – се съпротивлява *на нуждата от* инструкции?! На репетициите на хора той е свикнал с инструкции; в пиеса това би било унижително – такова е недоразумението. Ако бележката е написана в рамките на неговия сценарий, е по-лесно; в противен случай членът не е твърд противник на четенето на реплики – което може да се случи.

(Ето как разпознавам моите Папенхаймеровци.) Фразата дължи трайната си абсурдност на клетите дяволчета, които, обикновено натъпкани в картонени брони, се появяват като десетте кирасири от Папенхайм за публика с Валенщайн. Въпреки че пиесата е била играна и преди, именно ансамбълът на Майнинген наистина трансформира кирасирската сцена в това, което е днес. Нямаше смях! Защо да има? Малко упражнения и публиката ни приема на сериозно.

Голямото значение, което Шилер – именитият сценичен практик – отдава на ролята на слугата, се демонстрира от факта, че той многократно е влагал съобщения в устата на самите герои. Например във \*Валенщайн\*, след монолога („Възможно ли беше?“), шведският полковник трябва да

бъде докладван. Пажът влиза.

Валенщайн към страницата: <Шведският полковник? Той ли е? Е, ето го и него!>

В случая с Валенщайн имаме примера, че посланието:

(Десет кирасири

Фон Папенхайм ви изисква от името

(Да говорим за полка) е изречено от Терцки. - Но Нойман е истинският пратеник; той просто влиза, отвежда граф Терцки настрана и му прошепва съобщението в ухото.

#

Карл Хайне, режисьорът на театралните представления, организирани от „Лайпцигското литературно дружество“, е сформирал ансамбъл, с който изпълнява произведения на Ибсен в различни германски градове . По повод ангажимента на този ансамбъл във Виена, д-р Хайне е развил целите и характера на своя „Ибсенов театър“ в интересно есе в седмичника „Die Zeit“, чиито основни точки смятам за заслужаващи да бъдат споменати тук.

Хайне е убеден, че Ибсен е най-добрата школа за ансамбъл, стремящ се към *стил* . Той правилно подчертава, че Ибсен е благодат за актьорите, защото *те* са принудени да изобразяват не роли и театрални клишета, а по-скоро житейски типове и индивидуални личности в неговите пиеси. Всеки, който желае да играе в някоя от по-късните драми на Ибсен – това все още не е толкова ясно изразено в случая с по-ранните му пиеси – не може да се придържа към старите категории: бонвиван, характерен актьор, изтънчен любовник, придружител и т.н. В ансамбъла на Хайне ролите на Ранк, Аслаксен, търговеца на едро Верле, непознатия, Росмер и Йорген Тесман се изпълняват от един актьор, както и тези на Брендел, д-р Щокман, Брак, Ялмар Екдал, Освалд, Гюнтер и Габриел Боркман. Подобна липса на експертиза принуждава актьора да се придържа към индивидуалния живот и наблюдение, а не към обичаите и традициите, установени в театъра.



Работата с диалога в драмите на Ибсен също изисква специално умение. Хайне смята, че изразенията на лицето и жестовите са по-малко важни, отколкото в по-ранните драми. Той ги използва само като помощни средства и възможно най-пестеливо. За разлика от това, той поставя голям акцент върху групирането. Позициите на героите един спрямо друг, тяхното преследване и бягство, изолацията на даден герой и близостта или разстоянието им от основната група, според него, съставляват голяма част от това, което се нарича атмосфера. Само чрез постигане на това, което съответства на намеренията на драматурга в това отношение, може да се създаде илюзията, необходима на публиката, за да възприеме правилно една драма на Ибсен. Трудността се състои във факта, че почти всяко произведение на този драматург изисква различни средства от този вид, защото всяко от тези произведения има свой собствен стил – стил, изискван от съдържанието. Само някой, който знае как да изпълни всички детайли на режисурата, така че те да се слепят, както изисква индивидуалният герой на една пиеса на Ибсен, може да я постави артистично. „Ибсен предоставя подготвителен курс за това идеално изискване. Нито две негови драми не са с еднакъв стил. Просто сравнете <Нора>, <Враг на народа>, <Росмерсхолм>, <Хеда Габлер> и <Джон Габриел Боркман>. Но всяка от неговите драми има своя строго определена форма, която става все по-изкусна, по-чиста и по-ясна от драма на драма... По този начин Ибсен е и учител за актьора, тъй като го води от по-простите задачи към най-сложните; и както в социалните драми на Ибсен мъжете търсят истината, а жените свободата, така и в драмата на Ибсен е училището за актьора, което може да го подготви за крайните цели на изкуството, целите, към които изкуството винаги се е стремяло: свободата и истината.“

#

В броеве 11 и 14 на това списание се обсъжда планът за основаване на *елзаски* театър и целите, преследвани от тази фондация.

План Н в момента е близо до своето изпълнение. Сформирана е асоциация, която ще създаде Елзаски театър. Сред членовете ѝ са, като председател, д-р Юлиус Гребер, авторът на драматичния социален коментар „Люси“ – който е забранен от цензурата – след това младият художник и поет Густав Стоскопф, както и господата Хаус, редактор и новоизбран член на Райхстага, Бастиан, автор на елзаски народни пиеси, и Хорш.

Авторът на статията „Театър и изкуство в имперските земи“ (№ 14 от това списание) вече посочи, че новата организация не преследва политическа цел, а по-скоро единствената мотивация е желанието да се види елзаският народен живот изобразен на сцена. Уставът на асоциацията също е написан в този дух.

следващата зима. Александър Хеслер, бившият директор на Градския театър в Страсбург, е избран за художествен ръководител на новата театрална труппа. Той е известен с острото си и уверено разбиране за изкуството и проникателния си поглед за преценка на артистичния талант.

Като се има предвид огромният успех на популярните постановки на жителите на Шпирзее навсякъде, човек може само да се надява на най-добри перспективи за бъдещето на начинания като Елзаския фолклорен театър. Такива начинания определено отразяват забележима тенденция на нашето време. Нашето изкуство все повече придобива международен характер. Езикът е почти единственият елемент, който все още ни напомня, че изкуството израства от почвата на националността. Фолклорните и дори регионалните начини на мислене, възприятие и чувство все повече изчезват от тъканта на нашите художествени постижения. И фразата „добри европейци“ в никакъв случай не е просто баналност днес. Разбираме парижките обичаи, представени ни на сцената, почти толкова добре, колкото и тези на родния ни град. Наред с тази една крайна тенденция обаче се очертава друга -

Склонни сме да ценим, както ценим преживяванията от детството, така ценим и народните обичаи, които са, така да се каже, детските спомени на нацията. И колкото повече космополитната култура като цяло ни отдалечава от тях, толкова по-лесно се връщаме към тях „тук и там“. Всъщност, когато видим музикантите от Шлирзее да свирят днес, се усеща като детски спомен; съдържанието на произведенията, които те изпълняват за нас, е детски спомен и преди всичко нивото на артистичност, което можем да наблюдаваме в тях, е детски спомен.

Би било желателно подобни проекти на Елзаския театър да се появят в различни региони на Германия. Може би те са единственият начин да се запази уникалният характер на всеки регион за известно време, характер, който безмилостно бива пометен от космополитната тенденция на времето. В крайна сметка обаче космополитизмът ще надделее.

Какво точно е „театър“? Херман Бар задава този въпрос в брой 200 на „Die Zeit“. „Творбата на един драматург се проваля и след това се казва, че, за съжаление, все пак не е „театър“. Или виждаме груб човек, който доминира на сцената с гадни, подли неща, и в негова защита се казва, че той знае какво е „театър“. И така, какво точно е този „театър“? Никой не иска да отговори на това. Всеки усеща, че има неща, които не са „театрални“, и други, които са, но изглежда никой не знае повече от това. Твърди се: Не можеш да го кажеш, трябва да го почувстваш. Така че продължаваме да се въртим в един и същ кръг. На въпроса какво трябва да бъде, за да има нещо ефект на сцената, отговорът е, че трябва да е театрално, а на въпроса какво е театрално, отговорът е: какво има ефект на сцената. Така че не можем да излезем от този цикъл—“

Донякъде съм изненадан от тези изявления на човек, който напоследък винаги се държи така, сякаш най-накрая е намерил ключа, който отключва портите на театралното. Херман Бар някога е бил известен нападател и

В. Бесен. Той не можеше да спре да осъжда „театралното“. Чистите изисквания на изкуството бяха от първостепенно значение за него. Вярвам, че неотдавна не беше се замислил: какво работи в театъра? Какво е театрално? Беше се замислил: какво изисква „модернизмът“ от драматичната техника? След това преследваше по най-злобен начин всичко, което нарушаваше тази техника на „модернизма“. И ако тогава хер фон Шьонтан или хер Оскар Блументал бяха дошли при него и бяха казали: „Вашият „модернизъм“ е хубав, но не работи в театъра“, той щеше да ги нарече жалки пропагандатори и да ги изгони – макар и само критично – от храма на изкуството.

Херман Бар е станал по-кротомен през последните години. Той самият го обясни .

Миналата есен във Виена Марко Броцинер постави пиеса, която изобщо не беше „изкуство“, а просто „театър“. Херман Бар пише за нея: „Когато бях още бунтар и бунтар, мразех пиесите на Марко Броцинер. Те са това, което човек нарича „нелитературни“, и това беше ужасно за мен тогава. Тогава бях самотен човек, толкова уникален и независим, който не приемаше нищо и отказваше да се конформира, а оставяше интелекта и вкуса си да управляват. Сега съм по-скромен; стана ми трудно, но постепенно осъзнах, че има и други хора по света. Те също искат да живеят, нещо, което един млад човек не може да схване. Днес си казвам: Аз имам свой вкус, другите хора имат друг; който пише това, което ми харесва, е моят автор, но другите също искат своите автори, това е честно...“

Не само в есето, което е написал за Марко Броцинер, но и в доста други пропуски, Херман Бар казва, че днес мисли по-скромно, отколкото когато е бил „буревестник и тиранин“.

Принципът , че човек трябва да прави отстъпки – този принцип на всички истински филистери – е бил смятан от Херман Бар за своя мъдрост.

предварително заключение. Той е повтарял това отново и отново в последните броеве на „Die Zeit“. „Човекът се е научил да се подчинява, той се отрича от себе си, той знае, че не е сам; - той има друга страст; той иска да помага, иска да променя нещата. Той чувства, че светът не е там, за да бъде негово средство, а че той е там за него, за да стане негов слуга.“

Но защо пиша тук за последната трансформация на Херман Бар? Защо се опитвам да изследвам пътя от „щурмовак и тиранин“ до полупридворен съветник?

Само защото днес „полупридворен съветник“ повдига въпроси, които „буревестникът и злият побойник“ някога би определил като напълно излишни.

Да, вероятно излишно. А останалите от нас, които не можем да се накараме да направим скока в сферата на полупридворния съветник, знаем как да правим разлика между „театралното“, което грубите хора изнасят на сцената с лоши неща, и „театралното“, което въпреки цялото „театрално умение“ е истинска и добра поезия. Истинският драматург твори по театрален начин, защото въображението му има театрален *ефект*.

И ако някой ни попита днес: „Какво е театрално?“, просто щяхме да се засмеем. Шекспир вече знаеше това, а и Херман Бар също щеше да го знае, ако не беше на пътя от „буревестник и тиранин“ до послушен придворен съветник.

Но така стоят нещата: трябва да се отучиш от някои неща, когато стигнеш до момента, в който разбираш това, което Херман Бар е разбирал: „Който е премерил силата си и знае къде да я сложи, е защитен, нищо вече не може да му се случи: защото е станал необходим. Да стане необходим, да намери мястото си, да знае ролята си, това е всичко.“

\*

Адвокатът Пол Йонас обсъжда актуалното състояние на театралната цензура в Берлин в един от най-новите броеве на „The Nation“ (октомври 1898 г.). Той подчертава, че това визуално-

Сегашната ситуация се е превърнала в бедствие и условията в този район едва ли са по-добри, отколкото в съседната Царска империя.

Както в толкова много други случаи, пазителите на обществения ред се ръководят от десетилетия стара полицейска наредба, когато държат цензурното перо. Съвременните драматурзи се съдят съгласно разпоредби от 10 юли 1851 г. Висшият административен съд признава, че цензурното перо трябва да прикрива въпроси, които предполагат „само малка възможност изпълнението на пиеса да доведе до нарушаване на обществения ред“ и че този остър инструмент може да се използва само когато има „реална, непосредствена опасност“. Въпреки това въпросното перо е сметнато за необходимо да изтрие следните изречения от „Флориан Гайер“ на Хауптман:

„Нека чумата изяде всички вас, свещеници, и вашите лакеи.“

„Свещениците не правят нищо с любов, освен ако не ги одереш живи.“

„Папата продава християнството, германските принцове продават германската императорска корона, но германските селяни не продават протестантската свобода!“

„Който иска да поддържа къщата си чиста, нека държи свещениците и монасите навън.“

„Рейн обикновено се нарича Алеята на жреците. Но където жреците стъпят на кораб, моряците се проклинат и прекръстват, защото се казва: жреците носят нещастие и разруха на кораба.“

Каква представа трябва да има служителят, размахващ съмнителното перо, за съзнанието и чувствата на един съвременен театрал! Човек, който може да повярва, че опустошение може да се нанесе върху възгледите на един образован човек днес, само като чуе гореспоменатите думи от сцената, не знае нищо за живота, който водим днес. Описаното поведение е способно да отвори очите на най-широки кръгове за огромната пропаст, която съществува между представите на тези в Тра-

състоянието на държавно образованата бюрократична душа и чувствата на онези кръгове, които участват в развитието на живота.

целувките изглежда са сред действията, които пораждат „морални, охранителни, обществени или търговски проблеми“. Всъщност, червена полицейска линия някога е маркирала мястото в „Младостта“ на Макс Халбе.

„Анхен, толкова си красива! Толкова си красива, когато седиш така. (Хваща я за ръката.) Бих могла да забравя всичко. (Извън себе си.) Целуни ме, целуни ме!“

Забраната на „Йоханес“ на Зудерман хвърля особено сурова светлина върху състоянието на полицията. Жалко е, че Висшият административен съд никога не се е произнесъл по тази забрана. Както е добре известно, пиесата е била разрешена с императорски декрет. Полицейските власти са забранили представлението, защото публичните изобразявания на библейска история от Стария и Новия завет са, по самата си същност, „абсолютно недопустими“. И в отговор на повдигнатите *възражения*, главният председател възрази, че „изобразяването на събития от библейската история, и по-специално от живота на Исус Христос, на сцена изглежда вероятно да обиди религиозните чувства на слушателите и зрителите, както и на тези, които не присъстват на представленията, да предизвика безпокойство сред по-широки групи от хора и да подбуди към нарушаване на обществения ред, чието поддържане е задължение на полицията“. Декретът ясно показва, че длъжностното лице, което го е издало, не е чувствало задължение първо да проучи съдържанието на драмата и да се запита: такова ли е, че би могло да обиди нечий религиозни чувства? Но това длъжностно лице очевидно смята, че самият факт, че вижда библейски фигури на сцената, е достатъчен, за да причини подобно нарушение. Той все още не е схванал съвременната концепция за театър. Не знае нищо за факта, че изкуството, в нашето възприятие, е наравно с религията. Той казва: чрез театралното представяне

Всичко е осквернено. Съвременните усещания обаче казват: по този начин то се облагородява. Бюрократичните усещания носят със себе си предразсъдъци, които останалата част от живота е изхвърлила преди векове.

Практическото следствие от всичко това е , че художниците и директорите на художествени институции са постоянно изправени пред отвратителния избор между две злини: или да направят отстъпки на бюрократичния „дух“ и външно да изглеждат добре възпитани, докато вътрешният им смут тлее, или да бъдат постоянно в конфликт с полицията. Ако наклонностите на този конкретен дух бяха надделяли, тогава в продукцията на „Сирано д'Атис“ на „Дойчес театър“ един глупав монах нямаше да бъде наречен „Божия овца“, а на малката лисица на мадам д'Атис нямаше да бъде позволено да получи клизма. Твърдението, че стомашните спазми на краля са били сметени от лекарите за акт на обида към величие и че царственият му пулс е бил възстановен, също беше сметено за осъдително.

Спорът, който избухна между полицията и Дойчес театър относно тези съкращения на цензурата, може да бъде обсъден друг път. Засега единственото важно нещо беше да се противопостави „духът“ на полицейското насилие на духа на съвременния живот. Есето на д-р П. Йонас „Съкращения на цензурата“ предостави добре дошла отправна точка за тази дискусия.

#

Адам Мюлер -Гутенбрун, директорът на новия Имперски юбилеен градски театър във Виена, току-що публикува своя собствена адаптация на пиесата на Клайст „Hermannsschlacht“ („Битката при Херман“). Въведението, което той написа към драмата, се фокусира по-малко върху художествените ѝ качества, отколкото върху любовта на Клайст към Австрия. Тази любов е разбираема, предвид обстоятелствата, при които е живял Клайст. По времето, когато Наполеон унижава германците, смелите действия на император Франц и неговия генерал, ерцхерцог Карл, са вдъхновяващи.



Вълнуващо дело. Фактът, че Мюлер-Гутенбрун в предговор към „Hermannsschlacht“ на Клайст подчертава всичко, което поетът е казал в похвала за Австрия, за да може да нарече драмата „Стихотворение за Австрия“, вероятно има своята причина в това, че новият театрален директор се нуждае от химн на отечеството си за своя арт храм, построен за неговата 50-годишнина.

В важния си трактат „За употребата на хора в трагедията“, който той е предговор към „Месинската булка“, Шилер демонстрира колко дълбоко е свързан въпросът за хора с представите за природата на драматичното изкуство. Никой не е квалифициран да говори за идеализъм и реализъм в драмата, ако не е получил пълна яснота по този въпрос. В реалистичната или дори натуралистичната драма хорът, разбира се, е неуместен. В стилизираната драма той не е. Стилизираната драма трябва да включва символи в самата си тъкан. Тя ще се стреми да изрази неща, които не могат да бъдат постигнати със средствата, достъпни за ежедневието. В драмата често трябва да се казват неща, които не могат да бъдат вложени в устата на един-единствен герой.

Всеки опит да се опише значението на хора в трагедията следователно трябва да бъде посрещнат с радост. Един такъв опит е брошурата на д-р Фридрих Клайн „Хорът в най-важните трагедии на френския Ренесанс“ (Ерланген и Лайпциг 1897). Авторът е проучил внимателно големия брой „поетика и трактати за стихосложение в метрична и прозаична форма“, както и обширните коментари върху „Поетика“ на Аристотел, които са публикувани в Италия и Франция от средата на XVI век. Въз основа на това проучване той е предоставил отлични прозрения за „състоянието на теоретичния опит за трагичния хор през XVI век“. Подробно обсъждане на произведението ще последва на тези страници. [То не е публикувано.]

Тъй като се предполага, че все още има хора с вулгарно настроение в някои краища на света , изрично отбелязвам, че горното есе [„Също критик“ от Л. Гутман] ми е изпратено от човек, чието име дори не знам, и че бих сметнал за страхливо да го отхвърля от уважение към тълпата. Аз самият нямам нужда да се защитавам пред г-н Кер. Той ме нарича посмешище на критика; признавам, че образът на „Кер, търкалящ се по пода“ ме забавлява също толкова, колкото и неговите наблюдения, написани в кичозен, шутовски стил, за обществата на Западен Берлин, неговия хазяин и други важни въпроси. Публикувам горното есе просто защото то показва какво всичко се осмелява да се представя за велик човек.

произведение от изключителна важност за немската драматургия: „Немско сценично произношение“. То обхваща резултатите от обсъжданията за стандартизацията на немското сценично произношение, проведени от 14 до 16 април 1898 г. в зала „Аполо“ на Кралския театър в Берлин. Публикувано от Теодор Зибс от името на комисията (Берлин, Кьолн, Лайпциг 1898). „Драматургичните документи“ скоро ще публикуват подробен доклад за тази важна публикация. [Докладът не е публикуван.]

#

В книгата „Нашето знание“, издадена във Виена, Рихард Шпехт е включил особено успешно драматургично изследване, озаглавено „Десет години Бургтеатър“. Единствената възможна перспектива за театъра е уместно характеризирана тук: „Пиесата, която поетът е завършил на бюрото си, може да бъде произведение на изкуството — тя става драматично произведение на изкуството едва от момента, в който се появи, с други думи, от момента, в който бъде съживена чрез сътрудничеството на други творчески сили.“

Личности, различни от тази на поета, са способни да създадат цялостно художествено впечатление на сцената. Очевидно е, че това сътрудничество е възможно само ако самото произведение остава по своята същност несъвършено, ако все пак оставя място за художествените творения на други - актьора, режисьора, музиканта, художника. Тези шедеври на драматичната форма, чийто съд е изцяло изпълнен от душата на поета и които не оставят място за художествения импулс на другите, почти никога не са били възнаграждавани от сценично представление. Това не се дължи на липса на сценично изкуство, а по-скоро на факта, че в такива произведения сценичното изкуство е именно - твърде много. Пиеса, в която личността на поета доминира толкова преобладаващо, че напълно възпрепятства изразяването на личността на актьора, е пиеса, която прави равно или по-голямо впечатление на читателя, отколкото на слушателя. Това прави сцената излишна за такава пиеса, тъй като може само да се намесва, а не да я допълва. По този начин, такава драма може да е по - изтънчено произведение на изкуството, но със сигурност е лоша пиеса. Идеалът за „добри пиеси“ в този смисъл вероятно винаги ще си остане „Хамлет“.

Това ще трябва да се подчертава отново и отново, предвид многобройните опити за погрешно разбиране на природата на театъра и за изобразяване на неговото значение в рамките на любовта към изкуството в изкривена светлина.

трябва да се цитира още един пасаж от есето , който разглежда напускането на Буркхард от Виенския дворецов театър от гледна точка, характеризирана от фундаменталната драматургична истина, спомената по-горе. Шпехт казва за Буркхард: „Той донесе литературен живот на театъра, но отслаби актьорския живот. Сцената обаче може да живее предимно от актьорите и въпреки успешните опити за установяване на модерен стил на изпълнение, истинската слава на Бургтеатър се крие – като цяло, великолепен ансамбъл, и поотделно, великолепни личности, способни да се изразяват театрално –“

Под негово ръководство качеството на институцията се е понижило значително, ако не и напълно е загубено. Въпреки това, трябва да се каже, че самият той е научил толкова много по време на директорския си мандат, че в търсенето на следващия способен режисьор, името на Макс Буркхард би могло да бъде споменато. Но горчивината и негодуванието на творците, които твърде често са били оправдано развълнувани и раздразнени, биха били твърде големи, за да позволят каквото и да е ползотворно сътрудничество, и само това съображение трябваше да е достатъчно, за да направи напускането на Буркхард необратимо.

\*

*Грешникът Макс Халбе пред форума на  
архиепископската служба във Фрайбург им  
Брайсгау*

Следното писмо от архиепископа на Фрайбург, отнасящо се до „Деградацията на католическото духовенство от театъра“, звучи като документ, отдавна заровен в архивите . Въпреки това, то е написано в наше време и се отнася до съвременно драматично произведение на изкуството.

„Имаме честта с уважение да информираме Министерството на правосъдието, културата и образованието на Великия херцог:“

През втората половина на април в Придворния и национален театър в Манхайм беше представена любовната драма „Младост“ от Макс Халбе . Католическата преса (Neues Mannheimer Volksblatt, бр. 91 и 99) с право се възползва от това като възможност да протестира най-яростно срещу подобно злоупотребяване със сцената. В светлината на това публично обвинение срещу ръководството на театъра в Манхайм – че са „подготвили и разказали с графични подробности акт на непристойност в католическа енорийска къща“ – не можахме да избегнем

задачата сами да рецензираме въпросната пиеса. За наше голямо съжаление следователно трябва да заключим, че представянето на подобна пиеса не е нищо друго освен...

Това е изтънчено и сериозно очерняне на католическото духовенство, срещу което е наш дълг да протестираме. Искаме само да подчертаем, че в пиесата един капелан пристига на масичката за кафе в литургичните си одежди; че нито един от двамата свещеници в пиесата не е избрал професията си с моралната сериозност, която Църквата изисква и Негово Светейшество предписва; че капеланът има скандални принципи относно избора на професия; че от една страна се държи като яростен фанатик, а от друга страна танцува с момиче, след като е получил разрешение от енорийския свещеник. Накрая се извършва опрощение на греховете, което представлява очерняне на тайнството на покаянието.

Като се има предвид откровено неморалният характер на пиесата, ние вярваме, че е в интерес на обществения ред и морала да се предприемат действия срещу подобно злоупотребяване с театър и настоятелно изискваме да се вземат мерки за предотвратяването му в бъдеще.

Подпис Томас, подпис  
Келер.

Трябва ли подобни прояви на Католическата църква да се разглеждат като симптом на все по-нарастващото самочувствие на поддръжниците на средновековните възгледи? Предвид регресивния характер на нашия „нов курс“, подобен възглед не е изключен. Макс Халбе, разбира се, сега ще последва примера на професор Шел и ще „похвално се подчини“ на тежкото положение на непогрешимия Римски престол, като отсега нататък ще представлява само настроенията на Римския престол в своите драми.

конкурс с награда от десет хиляди марки за поръчка на нова немска народна опера за немска сцена. Това със сигурност е една от най-удовлетворяващите прояви на немския художествен интерес в близкото минало. Всички немски и немско-австрийски композитори имат право да участват в конкурса. Ще бъдат приемани само неизпълнени

пълнометражни опери, разглеждащи немска буржоазна тема.

Ваши, както е изразено например в „Херман и Доротея“ на Гьоте. Добре дошли са теми от неотдавнашната немска или пруска история след Фридрих Велики (например Елеонора Прохаска), както и изцяло измислени произведения. Произведенията, без пощенски разходи, в партитура, клавирно редуция и книга, трябва да бъдат изпратени на г-н Алберт Голдберг, главен директор на градските театри в Лайпциг, на когото е възложено от учредителя на наградата провеждането на конкурса, най-късно до 1 юли 1901 г., спазвайки обичайните правила, които са подробно описани в печатните правила на конкурса на професор д-р Валтер Симон. Тези правила ще бъдат изпратени безплатно, без пощенски разходи, на заинтересованите страни по писмено искане от г-н Голдберг, главен директор на Лайпциг, „Нойс театър“. Следните господа, които се ползват с добра репутация в театралния свят, поеха задълженията на журито: Главен директор Антон Фукс, Мюнхен; Главен директор Мат. Шьон, Карлсруе; Великият херцог... Придворен театър, главен режисьор Придворен съветник Харлахер, Щутгарт, Кралски дворецов театър, дворецов капелмайстор Ауг. Кругхард, Десау, Придворен театър на херцогството, кралски капелмайстор Проф. Манцет, Висбаден, Кралски театър, проф. Арно Клефел, Кьолн, Градски театър, и главен режисьор Алберт Голдберг, Лайпциг, Градски театър. За композиторите сигурно е от особена важност фактът, че наградната опера ще бъде изпълнена незабавно, по-специално в Градския театър на Лайпциг.

#

*Д-р Ерих Урбан, нашият предишен музикален критик*

Достоен протест беше повдигнат срещу начина, по който д-р Ерих Урбан говори за г-жа Кареньо и г-жа Хаастерс преди две седмици. Беше заявено, че нито забележката за ръцете на г-жа Кареньо, нито тази за брачната любов на г-



жа Хаастерс имат място в арт критиката. Оказва се, че възмущението е...

Изглежда е насочено дори срещу мен, главния редактор на „Списание“, който позволява подобни неща да се печатат във вестника. Дълга обяснение на обществеността. Д-р Ерих Урбан дойде при мен преди време и ме попита дали мога да му позволя да започне критичната си кариера в „Списание“. До известна степен ми хареса работата, която той представи за рецензиране, и въпреки младостта му, му дадох шанс. Първоначално нещата вървяха доста добре. Рецензиите му не бяха лоши и получиха известно признание. Това признание се оказа причината за падението на младия човек. То му удари главата. Рецензиите му не се подобриха в резултат на това. Напоследък съм принуден да използвам червената си писалка върху ръкописите на г-н Урбан по необичаен начин. Какво щяха да кажат оплакващите се господата Бос и Волдемар Сакс, ако бяха видели какво прави червената ми писалка *през* последните няколко седмици! Сега човек получава текущи рецензии в последния момент, преди вестникът да бъде финализиран. Те трябваше да бъдат рецензирани бързо. Обичайната ми червена писалка ме подведе, когато ставаше дума за критикуваните пасажки. Пренегледах ги. Следователно, те останаха. Вече бях решил да не представям повече рецензиите на г-н Урбан на читателите на „Списание“, преди оплакването да стигне до мен. Днес е публикувано заключението на последната рецензия, която той написа за нас.

Освен това мога само да кажа, че съжалявам, че съм се объркал относно г-н Ерих Урбан и че съм изцяло на страната на неговите обвинители. За съжаление, той не можа да избегне влиянието на онзи критичен вид, който имам предвид в днешната си редакционна статия и който остро осъждам. В младостта си той стана имитатор на лоши модели за подражание. Има много такива модели за подражание. Тези господата обаче са мъдри и знаят как да поддържат известна външна умереност. На г-н Урбан му липсваше такава сдържаност. Той не само имитираше грешки, но ги прилагаше в преувеличена форма. Искаше да бъде забавен и това, което написа с това намерение, беше просто нетактично.

Но на онези господа, които не могат да ми простят, че веднъж ми се изплъзна червената писалка, пожелавам да не им се случва нищо по-лошо в живота.

\*

### *Относно известие\**

Предвижда се приложението към „Списание за литература“, „Драматургични документи“, да престане да се публикува от 1 януари 1900 г. По този начин ние изпълняваме често изразявано желание от читателите на това седмично списание. Читателите не бяха възприемчиви към приложение, което да се занимава със специфичните въпроси на сцената и драматургията. При създаването на „Драматургични документи“ настоящите редактори се надяваха, че ще има жив интерес сред членовете на сцената и други, тясно свързани с театъра, към разглеждане на въпроси, отнасящи се до тяхното собствено изкуство и връзката му с други културни начинания. Опитът не е потвърдил това и горното „съобщение“ доказва за пореден път, че тези надежди не са се сбъднали. По-активно участие от страна на сътрудници в театралната общност не можа да бъде постигнато. Въпреки това, публикации като „Арбитражни производства на Германското сценично дружество“, публикувани под претекст, че обслужват определена класа, подложиха на сериозно изпитание търпението на другите читатели. Тези читатели ще видят как Хебър запълва пространството, заемано преди това от подобни педантични, легалистични, дълги и за не-сценичните членове напълно безинтересни дискусии, с въпроси, принадлежащи към сферата на литературата и изкуството.

\* С настоящото обявявам, че договорните ни отношения с «Dramaturgische Blätter» са прекратени от мен, считано от 1 януари 1900 г.

Президентът на Германския сценичен  
съюз: Граф фон Хохберг

## СБОГОМ

повече от три години. Започнах тази задача през юли 1897 г. с най-високи очаквания. Намерението ми беше да изразя, без никакви отстъпки в която и да е посока, определен мироглед и философия на живота и да служа на съвременното изкуство и обществен живот в съответствие с тази философия. Не бях склонен да използвам каквито и да било средства освен присъщата сила на самата тази философия, в чиято стойност вярвам и за която винаги ще посвещавам живота си, за да постигна целите си. Особено не бях склонен да се опитвам да оказвам влияние, като придобивам известни имена или като експлоатирам сензационни събития. От самото начало намерението ми беше да защитавам каузата, която представлявах в рамките на това списание, докато самото му съдържание ми позволяваше. По-важно за мен от известните имена беше да представя на обществеността новоизгряващи таланти, тези, които смятах за достойни. Поставих особен акцент върху това да се даде глас на онези, които, като самотни борци със своите възгледи, имаха малка перспектива да ги изразят другаде.

Да преценят до каква степен съм изпълнил тези намерения, мога да оставя на безпристрастните читатели на това списание. Не ми липсваше одобрението на онези, чиято преценка ценя високо. Приятелите, които подкрепяха каузата ми, успяха да ми предложат пълно удовлетворение въпреки значителната враждебност, с която, разбира се, също се сблъсках.

Още от самото начало на редакторската си кариера не си правех илюзии, че целите ми могат да бъдат постигнати само чрез жертви от най-различен вид и, предвид обстоятелствата, само чрез упорити битки. Мога да кажа, че в продължение на три години доброволно правех тези жертви в името на каузата и се впусках в тези борби. Одобрението на много хора...

Личкек, когото много ценя, ми помогна в много неща. Да продължа с тези жертви е извън моите сили.

Списание за литература“ е основано в годината на смъртта на Гьоте. Повече от всичко друго, фактът, че то е запазило съществуването си и до днес, свидетелства за неговото значение. Под ново ръководство то ще продължи да служи на изкуството, науката и обществения живот.

Не се отказвам лесно от редакторския пост, защото през последните три години се свързах с това списание повече, отколкото искам да си призная. Това беше нещо близо до сърцето ми, но се оттеглям без горчивина . Осъзнавам, че съм работил по начина, който беше уникално възможен за мен. Нося в себе си чувството, че целите ми имат вътрешно оправдание и че ще продължа да намирам средствата и начините да им посветя живота си. Тези, които са станали мои приятели чрез това списание, могат да приемат тук израза на моята най-искрена благодарност. Вътрешна необходимост, чрез редакторския ми пост, ме събра с много неща, от които външно събитие, като например отказването от този редакторски пост, вече не може да ме раздели.

Двамата господа, които се заемат със задачата да продължат това списание с нова енергия, са добре познати на своите читатели чрез доказания си принос. Йоханес Гаулке, проникателният и енергичен писател и критик на изкуството, и също толкова уважавания писател и художник Франц Филипс ще се заемат с тази задача. Поверявам им ръководството с най-добри пожелания за значителен успех. Не мога да не добавя към сърдечните благодарности, които изказвам тук на всички мои приятели, които ме подкрепят, както и на сътрудниците и приятелите на „Списанието“, и моята благодарност към С. Кронбах и неговото издателство, които ме посрещнаха с истинско разбиране, истински интерес към проекта и готовност за жертви. Фактът, че издателството ще продължи да работи под тяхно ръководство, е особен източник на удовлетворение за мен.

## БЕЛЕЖКИ

Отидете на страницата

17 *За въведение* : Рудолф Щайнер, „Пътят на моя живот“, Глави XXIV/XXV. Дорнах 1925, 6-то издание Дорнах 1949.

18 *Свободно литературно дружество*: Берлин. Основано през 1890 г. Почетен председател: Теодор Фонтане. Председатели: Ото Ерих Хартлебен и Рудолф Щайнер.

*Драматично общество*: Берлин. Основан през 1896 г. Борд на директорите: Ото Ерих Хартлебен, д-р Бруно Виле, Херман Зудерман, д-р Лудвиг Фулда, Ото Нойман-Хофер.

23 Театър „Хофбург“ във Виена е основан през 1741 г. от Мария Терезия

Немският народен театър във Виена е построен през 1888-1889 г. и е открит на 14 септември 1889 г.

24. „Корнелиус Вос“, комедия от Ф. фон Шьонтан. „Бракониери“, комедия в четири действия от Т. Херцел и Хуго Витман. „Бежанецът“, комедия в едно действие от Т. Херцел. „Дивият лов“, комедия в четири действия от Лудвиг Фулда.

26 „Петно върху честта“ от Лудвиг Анценгрубер.

27 „Пасторът от Кирхфелд“, народна пиеса с песни в 4 действия от Лудвиг Анценгрубер; „Ранцау“, етюд на характера в 4 действия от Еркман-Шатриан; „Хипохондрикът“, комедия в 4 действия от Густав фон Мозер; „Сламеният човек“, комедия в 1 действие от А. Рембе; „Сватбата на Валени“, драма от Лудвиг Гангхофер и Марко Броцинер.

34 Йоханес Фолкелт. Гореспоменатото произведение е публикувано в Йена през 1876 г.

35 *на тези страници*: «Nationale Blätter», стр. Източник на списанията, стр. 15.

45/46 « *Модерна поезия* »: Месечно списание за литература и критика. Редактор: М. Константин. Издател: Е. М. Кафка, 1-ва година, Брун 1890.

47 «*Die Gesellschaft*»: Полумесечно списание за литература, изкуство и социална политика. Редактор: Михаел Георг Конрад. Списанието е основано в Мюнхен от М. Г. Конрад (Гнодшат, Франкония 1846–1927 Мюнхен) и е орган на всички революционни литературни начинания до началото на века.

Лудвиг Якобовски е съредактор до смъртта си (1900 г.).

- 48 *«Драматургични статии»*: вижте списък с източници в списанието, стр. 15. *Германска сценична асоциация*: Берлин. Асоциация на германските театрални режисьори, основана през 1846 г.
- 66 *Шилер говори напразно*: Шилер, „За естетическото възпитание на човека“, в поредица от писма, 22-ро писмо, буквално: „Но в това се крие особената художествена тайна на майстора, че той заличава сюжета чрез формата.“
- Гьоте споделя същото чувство*: Фауст II, действие 2, сцена 2.
- 73 *«Der Kunstwart»*: Мюнхен 1898, 11-та година, брой 9, стр. 281: «Йоханес» на Зудерман и театралното изкуство.
- 76 *Отец Т. Вишер*: «Красотата и изкуството», Щутгарт и Берлин 1907, 3-то издание, стр. 301/02.
- 85 *Лудвиг Тук*: Вж.: Критични съчинения 11-ти, 12-ти, том IV . Съчинения 11-ти, 12-ти, том IV, 12-ти, 13-ти, том XXVIII . Драматургични документи 12-та част.
- 128 *Леля Вос* : «Vossische Zeitung» (подзаглавие: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen), основана през 1704 г., спряла да излиза през 1936 г.
- 129 „Научна критика“ от Ханс Ландсберг.
- 154 стр. по-горе. Бележка на стр. 18.
- 162 „Сирано дьо Бержерак“ от Едмон Ростан (1898). „Наследството“ от Артур Шницлер (1898). „Мечта на едно момиче“, пиеса в три действия от Макс Бернщайн. „Много изпитаният“ от Вилхелм Майер-Фьорстер.
- 163 „Министерският директор“, комедия в три действия от Александър Бисон и Фердинанд Каре, превод от Фердинанд Грос. „Битката с пеперуди“, комедия в четири действия от Херман Зудерман.
- 181 *„Бракониери-“*: виж бележката на стр. 24.
- 190 «Изказвания в проза», Съчинения на Гьоте, Научни писания, том IV , раздел 2 (В немска национална литература, том 117, Съчинения на Гьоте XXXVI/2), редактирано от д-р Рудолф Щайнер, Берлин и Щутгарт, н.д. (1897), раздел VI: Етично.
- 199 *«Clever Käthe-»*: Авторът не може да бъде идентифициран.
- 208 *«Журналистите»*: Комедия от Густав Фрайтаг, 1853 г.

## Бележки по текста

Отидете на страницата

- 17 *За въведение* : Рудолф Щайнер, „Пътят на моя живот“, Глави XXIV/XXV. Дорнах 1925, 6-то издание Дорнах 1949.
- 18 *Свободно литературно дружество*: Берлин. Основано през 1890 г. Почетен председател: Теодор Фонтане. Председатели: Ото Ерих Хартлебен и Рудолф Щайнер.
- Драматично общество*: Берлин. Основан през 1896 г. Борд на директорите: Ото Ерих Хартлебен, д-р Бруно Виле, Херман Зудерман, д-р Лудвиг Фулда, Ото Нойман-Хофер.
- 23 Театър „Хофбург“ във Виена е основан през 1741 г. от Мария Терезия
- .
- Немският народен театър във Виена е построен през 1888-1889 г. и е открит на 14 септември 1889 г.
24. „Корнелиус Вос“, комедия от Ф. фон Шьонтан. „Бракониери“, комедия в четири действия от Т. Херцел и Хуго Витман. „Бежанецът“, комедия в едно действие от Т. Херцел. „Дивият лов“, комедия в четири действия от Лудвиг Фулда.
- 26 „Петно върху честта“ от Лудвиг Анценгрубер.
- 27 „Пасторът от Кирхфелд“, народна пиеса с песни в 4 действия от Лудвиг Анценгрубер; „Ранцау“, етюд на характера в 4 действия от Еркман-Шатриан; „Хипохондрикът“, комедия в 4 действия от Густав фон Мозер; „Сламеният човек“, комедия в 1 действие от А. Рембе; „Сватбата на Валени“, драма от Лудвиг Гангхофер и Марко Броцинер.
- 34 Йоханес Фолкелт. Гореспоменатото произведение е публикувано в Йена през 1876 г.
- 35 *на тези страници*: «Nationale Blätter», стр. Източник на списанията, стр. 15.
- 45/46 *«Модерна поезия»*: Месечно списание за литература и критика. Редактор: М. Константин. Издател: Е. М. Кафка, 1-ва година, Брун 1890.
- 47 *«Die Gesellschaft»*: Полумесечно списание за литература, изкуство и социална политика. Редактор: Михаел Георг Конрад. Списанието е 1885 и основано в Мюнхен от М. Г. Конрад (Гнодшат, Франкония 1846-1927 Мюнхен) и е орган на всички революционни литературни начинания до началото на века. Spä-



Лудвиг Якобовски е съредактор до смъртта си (1900 г.).

48 *«Драматургични статии\*»: вижте* списъка с източници в списанието, стр. 15. *Германска сценична асоциация*: Берлин. Асоциация на германските театрални режисьори, основана през 1846 г.

66 *Шилер говори напразно*: Шилер, „За естетическото възпитание на човека“, в поредица от писма, 22-ро писмо, буквално: „Но в това се крие особената художествена тайна на майстора, че той заличава сюжета чрез формата.“

*Гьоте споделя същото чувство*: Фауст II, действие 2, сцена 2.

73 *«Der Kunstwart\*»: Мюнхен 1898, 11-та година, брой 9, стр. 281: «Йоханес»* на Зудерман и театралното изкуство.

16 *Фр. Тх. Вишер*: «Красотата и изкуството», Щутгарт и Берлин 1907, 3-то издание, стр. 301/02.

85 *Лудвиг Тик*: Вж.: Критични съчинения 11-ти, 12-ти, том IV . Съчинения 11-ти, 12-ти, том IV, 12-ти, 13-ти, том XXVIII . Драматургични документи, част III .

128 *Леля Вос* : «Vossische Zeitung» (подзаглавие: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen), основана през 1704 г., спряла да излиза през 1936 г.

129 „Научна критика“ от Ханс Ландсберг.

154 Вижте бележката на стр. 18.

162 „Сирано дьо Бержерак“ от Едмон Ростан (1898). „Наследството“ от Артур Шницлер (1898). „Мечта на едно момиче“, пиеса в три действия от Макс Бернщайн. „Много изпитаният“ от Вилхелм Майер-Фьорстер.

163 „Министерският директор“, комедия в три действия от Александър Бисон и Фердинанд Каре, превод от Фердинанд Грос. „Битката с пеперуди“, комедия в четири действия от Херман Зудерман.

181 *«Бракониери\*»: виж* бележката на стр. 24.

190 «Изказвания в проза», Съчинения на Гьоте, Научни писания, том IV , раздел 2 (В немска национална литература, том 117, Съчинения на Гьоте XXXVI/2), редактирано от д-р Рудолф Щайнер, Берлин и Щутгарт, н.д. (1897), раздел VI: Етично.

199 *«Умната Кете\*»: Авторът не може да бъде идентифициран.*

208 *«Журналистите\*»: Комедия* от Густав Фрай, 1853 г.

225 *«Единственият», «Пепеляна сряда»*: Авторът не можа да бъде идентифициран.

291 *Реално като женско доверие*: вижте страница 195.

307/08 Й. Г. Фихте: «За призванието на учения». Трета лекция.

334 *Гьоте*: Италианско пътешествие, Рим, 28 януари 1787 г.: „...Второто съображение се занимава изключително с изкуството на гърците и се стреми да изследва как тези несравними творци са развили от човешката форма сферата на божественото творение, която е съвършено завършена и в която не липсват нито един главен характер, нито преходи и медиации. Подозирам, че те са действали според самите закони, по които протича природата и които се опитвам да проследя. Само че има нещо друго, което не бих могъл да изразя.“

365 *«Tugendhof-»*: Авторът не можа да бъде идентифициран.

406 *Посетих там и един отличен историк на изкуството*: вероятно Херман Грим.

411 *«Ева»*, пиеса от Ричард Вос, 1889 г.

434 Театър „Шлирзее“ е театрална група от фермери от Шлирзее, водена от Ксавер Терофал, която е изпълнявала народни пиеси от Горна Бавария по време на своите турнета; основана е през 1891 г. от Конрад Дреер.

438 *«Флориан Гайер»*: Прелюдия, Деяния I и III .

Някои есета от областта на литературата и естетиката, които бяха отпечатани в броеве 3 и 11 на „Публикации от ранното литературно творчество“, сега се появяват не в този том, а в съответния том на „Събрани есета“ в рамките на Пълните съчинения на Рудолф Щайнер.



*Кратки биографични  
данни* , доколкото все още  
могат да бъдат установени

Александър, Рихард (Берлин 1852-1923 Мюнхен ), актьор и директор на Резиденц-театър от 1904 до 1912 г.

Алерс, Кристиан Вилхелм (Хамбург 1857-1915 Карлсруе), художник и чертожник.

Алтенберг, Петер (псевдоним на Richard Engländer) (Виена 1859-1919 пак там), писател.

И ъ, Флавио (Палермо 1851-1915 Марина ди Пиза), италиански актьор.

Анценгрубер, Лудвиг (Виена 1839-1889, пак там), сценичен поет и писател на разкази, е актьор от 1858 до 1867 г., а сценичните му произведения са базирани на виенски народни пиеси.

Аристофан (от Атина) (около 450-385 г. пр.н.е.) от неговите 44 комедии са оцелели 11, с изключение на фрагменти.

Бахр, Херман (Линц 1863-1934 Мюнхен ), писател. „Einsichts-losigkeit des Herrn Schaffte“ 1886, „Die neuen Menschen“, драма, 1887. През 1890 г. той публикува „Freie Bühne“ (Neue Rundschau) с Ото Брам и Арно Холц.

Барсеску, Агата (Букурещ 1858-1939, пак там), актриса.

Бауернфелд, Едуард фон (Виена 1802-1890 пак там), най-плодотворният сценичен поет на Австрия.

Баумайстер, Бернхард (Позен 1828-1917 Баден близо до Виена), актьор в Бургтеатър от 1852 г., по-късно режисьор.

Байер, Йозеф (Прага 1827-1910 Виена), писател.

Бенедикс, Родрих (Лайпциг 1811-1873, пак там), комедиен драматург, първоначално актьор и сценичен режисьор, пиесите му доминират немския театър в продължение на десетилетия.

Берг, OF (псевдоним на Отокар Франц Еберсберг) (Бьоблинг близо до Виена 1833 до 1886 г., пак там), пише над 150 фарса, пародии и комедии за виенските крайградски театри от 1855 г. нататък.

Бергер, д-р Алфред Фрайхер фон (Виена 1853–1912, пак там), артистичен секретар на Бургтеатър от ноември 1887 г. до януари 1890 г. През 1910 г. директор на Хофбургтеатър във Виена. – Относно Бергер като писател, особено неговата новела „Хофрат Айзенхард“, е посочено следното:

Рудолф Щайнер обсъжда това подробно в поредицата от лекции „За формирането на съдбата и живота след смъртта“, 5-та лекция. Дорнах 1960.

Бернщайн, Макс (Фюрт 1854-1925 Мюнхен), адвокат, пише голям брой сценични стихотворения, предимно с лек характер, между 1881 и 1920 г.

Бертенс, Роза (Константинопол 1860-1934 Берлин), характерна актриса, ученичка на Зонентал във Виена, работила в Берлин в Лесингтеатър (1899), а по-късно в Дойчес театър.

Биербаум, Ото Юлиус (Грюнберг И. Ски. 1865-1910 Дрезден), писател, един от лидерите на т. нар. «модернизъм».

Бирч-Пфайфер, Шарлот (Щутгарт 1800-1868 Берлин), актриса и драматург, авторка на множество театрални пиеси, адаптирани от романи.

Бишоф, Хайнрих (Монцен в Белгия 1867-1940 Аахен), писател.

Бисон, Александър (Бриоз, Орн 1848-1912 Париж), писател на комедии.

Бьорн (Кристиания, Осло 1859-1942, пак там), син на Бьорн-стерне Бьорнсон. Актьор, режисьор и писател, той е бил директор на Националния театър в Осло от 1899 до 1907 г. и на театър „Хебел“ в Берлин от 1908 до 1909 г.

Блументал, Оскар (Берлин 1852-1917, пак там), писател, основава театър „Лесинг“ в Берлин през 1888 г., който управлява до 1897 г.

Бьотхер, Херман (Кьонигсберг 1866-1935 в Рьоблингзее близо до Фюрстенберг/Мекленбург), актьор.

Бон, Фердинанд (Донаувьорт 1861–1933 Берлин), актьор, театрален режисьор и автор на няколко драми, поставени по време на неговото директорство в Берлинския театър (1905–1907). Член на Виенския Бургтеатър от 1891 до 1896 г., а преди това в Придворния театър в Мюнхен. Виртуозен изпълнител, той въвежда и жанра на детективската пиеса (комедията за Шерлок Холмс) на сцената по време на гореспоменатото си директорство. Изявява се в различни театри в Берлин, включително в цирка Шуман.

Борнгребер, Ото (Стендал 1874-1916 Лугано), писател, известно време е бил драматург в Берлин.

Бурже, Пол (Амиен 1852-1935 Париж), писател.

Брам, Ото (Хамбург 1856-1912 Берлин), сценичен мениджър и литературен учен, основава Freie Bühne в Берлин през 1889 г. с други, лей-

Той ръководи Дойчес театър от 1892 г. и Лесинг-театър от 1904 г. Сред другите му произведения са „Драмата на немския рицар от 18-ти век“ и „Хайнрих фон Клайст“.

Брандес, Георг (Копенхаген 1842-1927, пак там), датски критик.

Брийо, Йожен (Париж 1858-1932, пак там), театрален писател.

Броцинер, Марко (\*Яси 1852), журналист и писател, 1888 г. във «Виенския вестник».

Бюлов, Фрида Фрейн фон (Берлин 1857-1909 г. Дорнбург близо до Йена), писателка.

Bulthaupt, Heinrich (Бремен 1840-1905 пак там), основно произведение: «Dramaturgie des Schauspiels», 4 тома, също: «Dramaturgie der Oper», 2 тома.

Буркхард, Макс (Корнойбург, Долна Австрия 1854-1912 Виена), писател, частен преподавател по частно право във Виена, след това държавен служител в Министерството на културата.

Бутце-Беерман, Нуша (Йохана) (Берлин 1860-1913, пак там), актриса, поема Новия театър в Берлин със съпруга си (Г. Беерман) през 1898 г. и идва в Кралския театър през 1902 г.

Кариере, Мориз (Гридел, Хесен 1817-1895 Мюнхен), писател.

Циасен, Риа, пърформанс артист и лектор в Берлин.

Паула Конрад-Шленгер (Виена 1862–1938 Берлин-Фриденау) последва съпруга си Паул Шленгер, който беше назначен за директор на Бургтеатър, във Виена. *По-късно тя* 1910 в работи в Държавния театър в Берлин. Теодор Фонтане каза за нея, че нейната „природа“ е засенчила най-добрите.

Девриент, Макс (Хановер 1857-1929 Виена), актьор и режисьор.

Дингайцет, Франц Фрайхер фон (Халсдорф, Горен Хесен 1814-1881 Виена), театрален режисьор и писател.

Дьорман, Феликс (псевдоним на Феликс Бидерман) (Виена 1870-1928 пак там), писател.

Доне, Морис (Париж 1860-1945), драматург.

Драйер, Макс (Рощок 1862-1946 Гьорен на Рюген), писател.

Д-р Георг Дрьошър (Пушкау в Силезия 1854 – след 1943), режисьор, актьор и поет. Директор на Държавния театрален музей в Берлин. Активен е и като рецитатор на латинска и гръцка поезия.

Дю Боа-Реймон, Емил (Берлин 1818-1896 пак там), физиолог.

Дюмон, Луиза (Кьолн 1862-1932 Дюселдорф), актриса и театрален режисьор. През 1904 г. *основава* Дюселдорфския театрален театър (Düsseldorfer Schauspielhaus), който открива врати на 28 октомври 1905 г. и който управлява заедно със съпруга си Густав Линдеман; по-късно основава драматично училище.

Дюзе, Елеонора (Виджевано [Павия] 1859-1924 Питсбърг, Пенсилвания), актриса.

Еберти, Паула (1869-1929 Берлин), член на Берлинския театър „Лесинг“ по времето на Ото Брам, е омъжена за берлинския критик проф. Алфред Клаар, който умира през 1928 г.

Ечегарай, Хосе (Мадрид 1832-1916, пак там), испански писател, написал повече от 60 пиеси за испанска сцена, някои от които са преведени и на немски език.

Елбоген, Фридрих (Прага 1854-1909 Виена), адвокат, активен литературен деятел.

Еркман-Шатриан, съвместно име на романистите Емил Еркман (Пфалцбург 1822-1899 Лунев Юле) и Александър Шатриан (Солдатентал, Лотарингия 1826-1890 Вилемомбл близо до Париж).

Ernst, Otto (псевдоним на OESchmidt) (Ottensen близо до Хамбург 1862-1926 Groß-Flottbeck), първо учител, след това писател, неговите сценични пиеси "Flachsmann als Erzieher" имат особен успех.

Ернст, Пол (Elbingerode i. H. 1866- 1933 St. Georgen ad Stiefing, Щирия), писател, първоначално журналист, до 1905 г. драматург на Дюселдорфската театрална къща, установява своите стилистични възгледи в «Der Weg zur Form» (1906).

Фин, Габриел (Берген 1866-1899 Осло), норвежки писател, представител на радикалния натурализъм.

Ф. Форестър, д-р Август (Lauchstädt am Semmering 1828-1889 am Semmering), актьор и режисьор. Директор на Burgtheater от 1 ноември 1888 г. до смъртта си.

Фонтане, Теодор (Neuruppin 1819-1898 Берлин), поет, редактор в «Neue Preußische Zeitung» от 1860 до 1870 г., театрален критик за «Vossische Zeitung» от 1870 до 1890 г. «Causeries about Theatre».

Формес, Ернст (Мюлхайм ам Рейн 1841-1898 Берлин), актьор.

Формс, Маргарет (Берлин 1869-1942), учителка по актьорско майсторство.

Франке, Карл (Ваймар 1847-1911), актьор.

Фрауендорфер, Мари (Виена 1868-1941, Карлсруе), актриса в Берлинския резиденц-театър (1890) и по-късно в Дойчес театър.

Фридман, Зигизмунд (Яси 1852-1917), литературен историк.

Фробьозе (Гютерсло във Вестфалия 1864-1912 Берлин), характерен актьор, 1899-1909 в Дрезденския придворен театър, преди това в Берлинския театър „Валнер“, 1909-1912 в театър „Лесинг“ в Берлин под ръководството на Ото Брам. 1890-1891 в Майнингенския придворен театър.

Фулда, Лудвиг (Франкфурт ам М 1862-1939 Берлин), поет и писател, особено успешен с комедиите си, добър преводач.

Ganghofer, Ludwig (Kaufbeuren 1855-1920 Tegernsee), писател.

Терезина Геснер-Зомерсторф (родена през 1865 г. във Виченца, Италия; проследима само до 1921 г.), трагична любовница, е изявявала в Дойчес театър в Берлин от 1885 до 1894 г. под диригентството на Л'Аронж, в Берлинер театър от 1894 до 1899 г. и в Дойчес театър под диригентството на Ото Брам от 1899 до 1904 г., след което се оттегля от сцената . Омъжва се за Ото Зомерсторф през 1888 г.

Грабе, Кристиан Дитрих (Детмолд 1801-1836, пак там), поет. По покана на Имерман се опитва да се изяви като театрален критик в Дюселдорф.

Мари Ежени деле Грацие (Вайскирхен , Унгария 1864–1931 Виена), поетеса. Вижте също Rudolf Steiner, Mein Lebensgang, глава VII, Dornach 1925, 6-то издание Dornach 1949.

Грилпарцер, Франц (Виена 1791-1872 *ibid.*). Разни съчинения, 1847: От Хофбургтеатър. След години на отхвърляне, Хайнрих Лаубе, като директор на виенския Хофбургтеатър, възстановява трайната известност на полузабравения автор на немската сцена през 1850-те.

Грос , Джени (Абари-Санто, Унгария 1863-1904 Берлин). Актриса.

Грубе, д-р Макс (Дорпат 1854–1934 Майнинген), актьор и режисьор, продукт на училището за придворни сцени в Майнинген, е бил директор на Кралския театър в Берлин от 1889 до 1906 г. и интендант на придворния театър в Майнинген от 1910 до 1914 г. През 1915 г. става директор на Хамбургския театър. В началото на века той е съосновател на Рейнското Гьоте общество за фестивала в Дюселдорф и режисира Шилеровия фестивал там през 1900 г. Той е бил и изключителен драматург и е написал, наред с други произведения, „История на училището в Майнинген“ (1926).

Гутери, Франц (Бозен 1850-1900 Берлин), комик.



Хаазе, Фридрих (Берлин 1825-1911, пак там). Като ученик на Лудвиг Тик, той започва кариерата си на 1846 в сцената на Ваймарския дворецов театър и завършва значителната си артистична кариера, която го отвежда и на гостувания из Съединените щати на Северна Америка чак до Калифорния, през 1896 г. след петдесет години дейност.

Халбе, Макс (Güttland близо до Данциг 1865-1944 Neu-Ötting близо до Мюнхен), поет.

Ханслик, Едуард (Прага 1825-1904 Виена), писател; музикален критик.

Ханщайн, Адалберт фон (Берлин 1861-1904 Хановер), поет и писател, от 1903 г. професор в Техническия университет в Хановер.

Харден, Максимилиан (първоначално Витковски), (Берлин 1861-1927 Монтана-Вермала, Швейцария), писател.

Хард, Ернст (Graudenz 1876-1947 Ischenhausen близо до Аугсбург), поет, 1919-1924 генерален директор на Националния театър във Ваймар, след това на същата позиция в Кьолн .

Харт, Юлиус ( Мюнстер 1859-1930 Берлин), писател, публикува „История на световната литература и театър“ заедно с брат си Хайнрих Харт.

Хартлебен, Ото Ерих (Клаустал 1864–1905 Сале на езерото Гарда), писател; един от най-големите му успехи е офицерската трагедия „Розенмонтаг“ (Розов понеделник); той е съредактор на „Гьоте Бrevиарий“ с Рудолф Щайнер. Вижте също Рудолф Щайнер, Пътят на моя живот, Глава XVI (so).

Хартман, Хелене, родена Шнайбергер (Манхайм 1845-1898 Виена), актриса в Бургтеатър от 1867 г. до смъртта си.

Хауптман, Герхарт (Залцбрун, Силезия 1862-1946 Агнетендорф), поет.

Хауснер, Берта (Олмюц 1869-1932 Берлин), актриса.

Хебел, Фридрих (Веселбурен, Холщайн 1813-1863 Виена), поет.

Хегелер, Вилхелм (Varel i. Oldenburg 1870-1943 Ischenhausen), писател.

Хайберг, Гунар (Осло 1857-1929, пак там), писател и журналист, директор в Берген от 1884 до 1888 г. „Цар Мидас“ е публикуван през 1890 г.

Хайне, Карл (Хале 1861-1927 Берлин), драматург, главен режисьор, театрален историк и драматург.

Хайске, Ойген (Щетин 1859-1930 пак там), актьор. Енекен, Морис (Лиеж 1863-1926 Монтрьо), писател. Хербарт, Йохан Фридрих (Олденбург 1776-1841 Гьотинген ), философ.

Херцка, Теодор (Пеща 1845-1924 Висбаден), национален икономист, издавал „Списание за държавно и национално стопанство“.

Херцел, Теодор (Будапеща 1860-1904 Едлах, Долна Австрия), юрист и писател, основен представител на политическия ционизъм, открива Световните ционистки конгреси.

Хевеши, Лудвиг (Хевеш 1843-1910 Виена), немско-унгарски писател, редактор на «Fremdenblatt» във Виена през 1875 г.

Хейзе, Паул (Берлин 1830-1914 Мюнхен ), еднакво значим в драмата, романа, новелата и поезията. „Младежки спомени и признания“ 1900, „Лошите братя“, пиеса, 1891.

Хиршфелд, Георг (Берлин 1873-1942 Мюнхен - Гросхадерн), писател, пише натуралистични драми, публикува мемоарите си за Ото Брам с писмата му (1925).

Хиршфелд, Лео (псевдоним Лео Фелд) (Аугсбург 1869-1924 Флоренция), писател, драматург и режисьор в придворния театър в Брауншвайг и в „Neue Wiener Bühne“ във Виена.

Хохенбургер, Анна фон (\* около 1860, †1906), актриса.

Хофманстал, Хуго фон (Виена 1874-1929 Родаун близо до Виена), поет.

Стела фон Хоенфелс (Флоренция 1857–1920 Виена) дебютира в Берлинския национален театър през 1873 г. и веднага след това се присъединява към Виенския Бургтеатър под ръководството на Адолф Вилдбранд, който става неин артистичен покровител. Тя се омъжва за Алфред Фрайхер фон Бергер през 1889 г.

Холц, Арно (Растенбург, Източна Прусия 1863-1929 Берлин), поет, с произведението „Revolution der Lyrik“ (1899) се бори срещу традиционното изкуство на стиха и доказва новата форма във „Phantastus“ (1898-1899).

Хопфен, Ханс фон ( Мюнхен 1835-1904 Großlichterfelde), писател.

Ибсен, Хенрик (Skien 1828-1906 Осло), поет.

Якобовски, Лудвиг (Streino, провинция Позен, 1868-1900 Берлин), поет, съредактор на списанието „Die Gesellschaft“, публикувал стихосбирки, редактирал сборника с народни песни „Aus deutscher Seele“ (1899) и романтичната антология „Die blaue Blume“ (с F. v. Опелн-Брониковски), основател на обществото „Умри

Идва в Берлин. Вижте също Рудолф Щайнер, „Пътят на моя живот“, Глава XXIX (и така).

Якобсон, Бено (Берлин 1859-1912, пак там), писател.

Яничек, Мария (Мьодлинг близо до Виена 1859-1927 Мюнхен), писателка.

Янч, Хайнрих (Виена 1845-1899), актьор, писател и театрален режисьор.

Janvier de la Motte, A. (Ps: Beauvallon) (Анже 1852-1905 Париж), писател.

Ярно, Йозеф (Будапеща 1866-1932 Виена), актьор и театрален режисьор.  
През 1899 г. се жени за актрисата Ханси Нийзе.

Кайнц, Йозеф (Визелбург, Унгария 1858-1910 Виена), 1877- 1880 in Майнинген в Придворния театър, до 1883 in Мюнхен в Придворния театър, където Лудвиг II му показва благоволение си, след това в Берлин в Немския и Берлинския театър под ръководството на Барнай, прекъсва работата си в Берлин с гостувания (включително Северна Америка), отново е ангажиран в Немския театър от 1892 до 1899 г., а след това следва назначение във Виенския Бургтеатър, където работи до смъртта си.

Каделбург, Густав (Будапеща 1851-1925 Берлин), автор на комедии.

Карлвайс, К. (Ps. f. Karl Wei ß) (Виена 1850-1901 *ibid.*), писател, романи и фолклорни пиеси с изображения на виенската нисша средна класа.

Келен, Тони (Антон) (Люксембург 1869-1948 Хоенхайм близо до Щутгарт), писател.

Кер, Алфред (псевдоним на А. Кемпнер) (Бреслау 1867-1948 Хамбург), писател и критик.

Кеслер, Оскар (Детмолд 1846-1923 Берлин), актьор и режисьор.

Кейзерлинг, граф Едуард фон (Пел ß-Падермин, Курландия 1855-1918 Мюнхен), писател.

Кирхбах, Волфганг (Лондон 1857-1906 Бад Наухайм), поет и критик, ръководи «Das Magazin für Literatur des In- und Auslandes» от 1888 до 1890 г.

Клайн, Адолф (Виена 1847-1931 Берлин), актьор. Водеща фигура на Гьоте фестивала в Дюселдорф. В преглед на патриотичната култура и националния живот в началото на века, озаглавен „Златната книга на немския народ“, може да се намери следният откъс:

Неговите думи: „Границите на театъра бяха неправомерно разширени в края на този век, всъщност бих казал, разрушени. Не всичко, което се случва в живота, и не всичко, което дори един остроумен човек мисли, е подходящо за сцената. Сега сме щастливо стигнали до точката, в която вече не знаем кое е допустимо или недопустимо на сцената, кое е красиво или грозно, кое е истина или неистина. Надявам се, че новият век ще донесе промяна.“

К. Окерт, Александър (Манхайм 1859-1926, пак там), актьор.

Кьопке , Рудолф Анастасиус (Кьонигсберг в Прусия 1813–1870 Берлин), историк. „Лудвиг Тик, Спомени от живота на поета според неговите устни и писмени съобщения.“

Крамер, Леополд (Прага 1869-1942 Виена), актьор и главен режисьор в Германския народен театър във Виена, 1918-1927 директор на Германския държавен театър в Прага.

Крастел, Фридрих (Манхайм 1839-1908 Виена), актьор, учител и режисьор в Бургтеатър от 1865 г. до смъртта си.

Крауснек , Артур (псевдоним на Артур Мюлер) (Байлетен близо до Инстербург 1856 до 1941 Берлин), актьор. Берлин (1884-1887) в Дойчес театър под ръководството на Л'Аронж, от 1888 г. под ръководството на Барне в Берлинер театър, под ръководството на Ото Брам в Лесинг-театър (1894-1895). От 1897 г. в Кралския театър, по-късно Държавния театър. Отличен оратор.

Ландсберг, Ханс (Бреслау 1875-1920 Берлин), писател, театрален критик, литературен историк.

Ланге, Фридрих Алберт (Валд близо до Солинген 1828-1875 Марбург), философ и социален политик.

Лангман, Филип (Брун 1862-1931 Виена), писател.

Л'Аронж, Адолф (истинско име Аронзон) (Хамбург 1838-1908 Констанц), театрален писател и режисьор, основава Дойчес театър в Берлин през 1883 г., който управлява до 1894 г.

Хайнрих Лаубе (Sprottaul 806-1884 Виена), театрален режисьор и писател, артистичен директор на Burgtheater от 1849 до 1867 г. Вижте „Das Burgtheater“ (1867) и „Das norddeutsche Theater“ (1872).

Лаутенбург, Зигмунд (Будапеща 1852-1918 Берлин), актьор от 1871 г., директор на Residenz-Theater в Берлин от 1887 г.

Лефлер, Херман (Кведлинбург 1864-1929 Берлин), актьор.

Леман, Елзе (Берлин 1866-1940 Прага), актриса от ансамбъл „Брамс“.

Линдау, Паул (Магдебург 1839-1919 Берлин), писател и критик, ръководи седмичното списание „Die Gegenwart“ от 1871 до 1881 г., месечното списание „Nord und Süd“ от 1878 до 1904 г. (и двете основани от него), е директор на придворния театър в Майнинген от 1895 до 1899 г., след това (до 1902 г.) директор на Берлинския театър, а от 1904 до 1905 г. на Дойчес театър в Берлин.

Линднер-Орбан, Люси (\* Санкт Петербург 1865), актриса в придворния театър във Ваймар, също така и рецитаторка .

Линген, Текла (\* Голдинген, Курландия 1866), актриса от 1880 г. в Петербург, пише стихотворения и новели.

Льовенфелд , Рафаел (Позен 1854-1910 Шарлотенбург), театрален режисьор и писател, основава и управлява 1910 in „Шилер-театър“ през 1894 г. в Берлин в помещенията на стария Валнер-театър като народен театър с променящ се репертоар от класическа и модерна драма на ниски цени под формата на акционерно дружество.

Луфс, Фридрих (Хилдесхайм 1858-1928 Хале), протестантски теолог, «Анти-Хекел», Хале 1900.

Лоренцо, Тина ди (Торино 1872-1930 Милано), италианска актриса.

Лотар, Рудолф (псевдоним на Рудолф Шпицер) (\* Будапеща 1865), писател, автор на множество театрални пиеси; също „Виенският Бургтеатър“ (1900), „Хенрик Ибсен“ (1902), „Немската драма на настоящето“ (1905).

Лудвиг, Ото (Айсфелд 1813-1865 Дрезден), поет.

Люгер, Карл (Виена 1844-1910, пак там), австрийски политик, избран във Виенския градски съвет през 1875 г., демократ, по-късно антисемит; кмет на Виена през 1897 г.

Метерлинк, Морис (Гент 1862-1949 Ница), поет.

Марлит, Е. (кодово име за Юджини Джон), (Арншат 1825-1887 пак там), писател.

Мартин, Пол, директор на сцената на Берлинския сецесион , бивш актьор.

Матковски, Адалберт (Кьонигсберг 1858–1909 Берлин), ученик на Оберланд, пристига в Берлин през Дрезден (1877) и Хамбург (1886) в Кралския театър (1889), където остава до смъртта си. Публикува „Пътни скици“, автобиография, и адаптира испански драми.

Маутнер, Фриц (Хориц близо до Кьонигрец 1849-1923 Меерсбург на езерото Констанс), писател и философ на езика.

Майбург, Вилма фон (родена Шаколча, Унгария), актриса в Кралския театър в Берлин. Сбогуване със сцената 1918 г.

Меделски, Лоте (псевдоним на Каролин Крауспе) (\* 1880 Виена), актриса; живее в Нусдорф ам Атерзее.

Меринг, Зигмар (Бреслау 1856-1915 Берлин), писател.

Майер- Фьорстер, Елсбет (Бреслау 1870-1902 Боцен), писателка.

Митервурцер, Фридрих (Дрезден 1844-1897 Виена), актьор.

Морето и Кабана, Аугусрин (Мадрид 1618-1668 Толедо), е написал множество драми, отличаващи се със своята композиция и характери; неговите комедии са сред най-добрите в испанския театър.

Мюлер , Лудвиг Фридрих Херман (Хановер 1860-1899 Берлин), характерен актьор и баща на героите. Приятел на Йозеф Кайнц.

Мюлер -Гутенбрун, Адам (Guttenbrunn, Банат 1852-1923 Виена), писател и театрален режисьор.

Негри, Ада (Лоди, Италия 1870-1945 Милано), поетеса.

Neuber, Friederike Caroline (Reichenbach im Vogtland 1697-1760 Laubegast близо до Дрезден), известна като "Neuberin". Тя може да се счита за основател на немската сцена.

Нойман-Хофер, Ото (\* Лапиенен, Източна Прусия 1857), писател и театрален режисьор.

Ниман-Раабе, Хедвиг (Магдебург 1844-1905 Берлин), актриса, омъжена за вагнерианския певец Алберт Ниман през 1871 г.

Нисен, Херман (Дасов, Мекленбург 1855-1914 Берлин), актьор. Съосновател на Кооперацията на немските сценични артисти, на която е президент от 1892 до 1901 г. и отново от 1908 г. до смъртта си; защитник на социалните интереси на актьорите.

Oberländer , Dr., Hans (\* Прага 1870), режисьор и писател.

Олден, Ханс (\* Франкфурт на Майн 1879), писател. Виж Рудолф Щайнер: Писма I, Дорнах 1955.

Омптеда, Георг Фрайхер фон (Хановер 1863-1931 Мюнхен ), офицер, писател на свободна практика от 1892 г.

Пагай, Ханс (\* Виена 1845), актьор в Дойчес театър в Берлин от 1892 г. нататък.

Панса, Ойген (\* Кемниц 1847), актьор.

Филипи, Феликс (Берлин 1851-1921, пак там), писател.

Ринго, сър Артър Уинг (Лондон 1855-1934 пак там), английски драматург, 1874-1881 актьор в Lyceum и Haymarket Theatres.

Пикс, Маргарете, рецитаторка в Берлин, е посочена в сценичния годишник от 1939 г. като член на театралната академия в Карлсруе.

Полиц, Алис Мария (\* Виена 1869), трагична любовница, от 1889 г. в Дрезденския придворен театър, по-късно преподавателка по реторика в Техническия университет в Дрезден.

Попе, Роза (Будапеща 1867-1940 Цюрих), прочута героиня на Берлинския кралски театър редом с Матковски.

Поспишил, Мария (истинско име Мария Вондрих) (\* Прага 1864), актриса.

Праш-Гревенберг, Огюст (Дармщат 1862-1945), актриса, почетен член на придворния театър Майнинген, към който принадлежи от 1878 до 1890 г.

Раймунд, Фердинанд (Виена 1790-1836 Потенщайн, Долна Австрия), актьор и драматург, 1813-1817 в театър „Йозефщат“, до 1830 г. в театър „Леополдщет“ във Виена като изпълнител на местни комични роли, пише приказни пиеси и магически фарсове.

Райхел, Ойген (Кьонигсберг в Прусия 1853-1916 Берлин), писател; споменатото тук произведение „Шекспирова литература“ е публикувано през 1886 г.

Райхер, Емануел (Бохня, Галисия 1849-1924 Берлин), характерен актьор от ансамбъла на Брамс, пионер на натуралистичния стил. Известен рецитатор, той основава Академията за драматични изкуства „Райхер“ в Берлин-Шарлотенбург.

Райке, Георг (Кьонигсберг в Прусия 1863-1923 Берлин), писател, първоначално адвокат, втори кмет на Берлин през 1903 г.

Раймерс, Георг (Алтона 1860-1936 Виена), актьор.

Райнхард, Макс (истинско име Голдман) (Баден близо до Виена 1873–1943, Ню Йорк), актьор, режисьор и театрален мениджър. Ръководи следните театри: "Schall und Rauch", литературното кабаре в Берлин (1901), което през 1902 г. е преобразувано в "Kleine Theater" (Малък театър); Дойчес театър през 1905 г., наследявайки Пол Линдау; Kammerspiele на Deutsches Theater през 1906 г., който той предава на своя колега Феликс Холандер през 1920 г.; Volksbühne am Bülowplatz от 1915 до 1918 г.; Kleines Schauspielhaus (Малката театрална къща)

през 1918 г.; Grosses Schauspielhaus (Голямата театрална къща),  
преустроеният цирк Шуман през 1919 г.; и Дойчес театър отново  
през 1924 г.



Немски театър, Камерен театър, Комедиен театър. Виена: Театър ин дер Йозефщат. През лятото: Залцбургски фестивал. През 1905 г. Райнхард основава актьорската школа на Немския театър.

Райнхолд, Бабет (истинско име Мааш) (ХанOVER 1867-1940 Виена), омъжена за Макс Девриент, 1887-1932 актриса в Бургтеатър.

Райзенхофер, Мария (\* Грац 1869), актриса.

Режан, Габриел Шарлот (Париж 1857-1920, пак там), актриса, студентка в Парижката консерватория. Гостува в Испания, Америка и Германия (главно като Мадам Сан-Жен). През 1906 г. открива собствен театър „Режан“ в Париж.

Рети-Албах, Роза (Ханау 1875-1959), актриса.

Ройлинг, Карлот Готфрид (\* Michelstadt, Odenwald 1861), писател.

Рихтер, Ойген (Дюселдорф 1838-1906 Берлин), политик. Представител на най-крайния индивидуализъм, борец срещу всякакво укрепване на държавната власт, остър противник на Бисмарк, но и на социалдемократията.

Рикелт, Густав (Дортмунд 1862-1946 Весобрун), актьор. Президент на Кооператива на немските сценични артисти 1914-1927, който дължи развитието си предимно на него.

Рилке, Райнер Мария (Прага 1875-1926 Монтьо), поет.

Ритер, Анна (Кобург 1866-1921 Марбург), поетеса, първата ѝ колекция „Стихотворения“ е публикувана през 1898 г.

Ритнер, Рудолф (Обер-Вайсбах, Австрийска Силезия 1869-1943, пак там), актьор от ансамбъла на Брамс, създава между другото „Кочияшът Хеншел“ и „Флориан Гайер“, се оттегля от сцената през 1907 г.

Робърт Емерих (Пеща 1847-1899 Вюрцбург), актьор и режисьор.

Рос, Стюарт (\* 1844), Събрани съчинения на Йехова, оригинално издание Лондон 1887.

Ростан, Едмон (Марсилия 1864-1918 Париж), поет, автор на стихотворни драми, включително „L'Aiglon“, чиято главна роля е изиграна от Сара Бернар.

Ровеа, Джероламо (Бреша 1851-1910 Милано), писател.

Залцер, Марсел (Санкт-Йохан ад М. 1873-1930 Берлин-Лихтерфелде), преподавател, особено по хумористични теми, публикува „Забавната книга на Залцер“.

Сандрок, Адел (Ротердам 1864-1950 Берлин), актриса, между другото във Виенския Бургтеатър и в Берлинския Дойчес театър под ръководството на Макс Райнхард; накрая филмова актриса.

Сароу, Лоти (\* Розенберг, Западна Пруссия 1877), актриса.

Зауер, Елиз (\* Данциг 1871), актриса.

Зауер, Оскар (Берлин 1856-1918, пак там), актьор от ансамбъл „Брамс“.

Савиц, Йоча ( Тьорокбече, Унгария 1847-1915 Мюнхен), актьор и режисьор, си прави име с основаването (1871) и управлението на «Кооператива на немските сценични служители».

Шел, Херман (Фрайбург, Бр. 1850-1906 Вюрцбург ), професор, католически богослов; неговите трудове са поставени в Индекса през 1899 г.

Шерер, Вилхелм (Шьонборн , Долна Австрия 1841-1886 Берлин), германист, литературен историк.

Шлаф, Йоханес (Кверфурт 1862-1941 пак там), писател.

Шинтер, Паул (Инстербург 1854-1916 Берлин), писател, театрален режисьор и театрален критик в Берлин, основава сдружението „Freie Bühne“ през 1889 г. заедно с Ото Брам.

Шмитлайн, Фердинанде, актриса във Ваймарския придворен театър, по-късно в Берлин и Виена.

Шнайдер-Нисен, Гизела (\* 1870 Виена), актриса, съпруга на Херман Нисен (снимка).

Шницлер, Артур (Виена 1862-1931, пак там), първоначално общопрактикуващ лекар, по-късно писател.

Шьонфелд , Франц (\* 1853 Карлсруе), актьор и режисьор.

Шьонтан , Франц (Виена 1849-1913, пак там), автор на комедии.

Шолц, Вилхелм фон (\* Берлин 1874), писател.

Шрам, Анна (Райхенберг в Бохемия 1835-1916 Берлин), актриса в Royal Playhouse.

Шрайнер, Якоб (\* Гаунерсдорф, Долна Австрия 1854), актьор в Бургтеатър, декламатор.

Шварцкопф, Густав (Виена 1853-1939, пак там), писател; литературен съветник на Бургтеатър.

Зеебах, Мари (Рига 1834- 1897 St. Мориц), актриса, утвърждава репутацията си на трагична актриса в мюнхенските образцови представления под ръководството на Дингелщет (1854 и 1855), изявява се като гостуваща актриса в Германия, Холандия, Северна Америка, а от 1866 г. в Кралския театър в Берлин. От 1854 до 1856 г. работи във виенския Бургтеатър.

Зайденек, Херман (\* Мюнхен 1864), актьор.

Сковронек, Рихард (Шуйкен, Източна Прусия 1862-1932 Хьокенберг, Померания), писател.

Ото Зомерсторф (първоначално Ото Мюлер ) (Криглах в Щирия 1859–1934 Шпитал ам Земеринг), актьор, работи в Дойчес театър в Берлин от 1893 до 1894 и от 1900 до 1906 г., в Берлинер театър от 1894 до 1900 г. и в Кралския театър от 1906 до 1921 г. Той е съпруг на актрисата Терезина Геснер.

Зонентал, Адолф, Ритер фон (Будапеща 1834-1909 Прага), актьор от 1854 г., главен режисьор от 1884 г., след напускането на Адолф Вилдбранд през 1887 г. до 2 ноември 1888 г. временен директор на Burgtheater.

Зоргер, Жозефина (\* Виена 1878), актриса.

Агнес Сорма (първоначално Заремба) (Бреслау 1865–1927 Краунсенд близо до Прескът, Аризона), известна представителка на немското актьорско майсторство. Омъжена от 1890 г. за венецианския граф Мито фон Миното, тя се появява за първи път на сцена в Бреслау едва на четиринадесет години, дебютирайки в Берлин през 1883 г. в Дойчес театър (под ръководството на Л'Аронж). (Ибсен я описва като най-съвършената немска интерпретаторка на „Нора“). Погребана в гробището Ванзее Форест близо до Берлин през лятото на 1927 г.

Шпехт, Рихард (Виена 1870-1932), поет, музикален писател. Виж Рудолф Щайнер: Писма I и II, Дорнах 1953-1955.

Шпайдел, Лудвиг (Улм 1830-1906 Виена), писател, театрален критик, от 1872 г. в «Neue Freie Presse», пише произведение за «Виенският Бургтеатър».

Шпилхаген, Фридрих (Магдебург 1829-1911 Берлин-Шарлотенбург), писател.

Щайгер, Едгар (Егелсхофен, Швейцария 1858-1919 Мюнхен ), писател.

Щокхаузен, Франц Йозеф Емануел (\* Хамбург 1865), актьор.

Щратц, Рудолф (Хайделберг 1864-1936 Ламбелхоф ам Кимзее), писател.

Зудерман, Херман (Мацикен близо до Хайдекруг 1857-1928 Берлин), писател. Книгата му „Брутализация в театралната критика“ е публикувана през 1902 г.

Сидов, Ема (\* Франкфурт около 1863 г.), актриса.

Шафрански, Телесфор (Торн 1865-1914 Франкфурт над Монастир), писател.

Тилшер, Гуидо ( Кьонигсхюте 1859-1941 Бад Залцбург), актьор, популярен берлински комик, активен и като рецитатор.

Тик, Йохан Лудвиг (Берлин 1773-1853 пак там), поет.

Тренер, Ани (\* Баден близо до Виена), актриса.

Трота, Тило фон (Рибенц, Западна Прусия 1851-1905 Берлин), писател, бивш офицер.

Тиrolт, проф. д-р Рудолф (Ротенман в Щирия 1848-1929 Гутенщайн в Долна Австрия), Нестор на австрийските актьори.

Ул, Фридрих (Teschen, Силезия 1825-1906 Mondsee, Горна Австрия), главен редактор на «Wiener Zeitung».

Вибиg, Клара (Трир 1860-1952 Берлин), поетеса.

Вишер, Фридрих Теодор (Лудвигсбург 1807-1887 Гмунден), естетик.

Фолмер, Артур ( Кьонигсберг 1849-1927 Баленщет), характерен комик, любимец на берлинската публика, активен в Кралския театър в Берлин от 1874 г.; оттегля се от сцената през 1915 г.

Вагнер, Адолф (Ерланген 1835-1917 Берлин), национален икономически теоретик.

Вагнер, Карл (\* Виена 1865), актьор.

Ведекинд, Франк (Хановер 1864-1918 Мюнхен ), поет, 1896 сътрудник на «Simplicissimus», 1899-1900 затворен за обида към величие, 1901-1903 участва в мюнхенското кабаре на артистите «Die elf Scharfrichter», 1904-1908 гостува и играе главните роли в неговите пиеси в Deutsches Theater в Берлин.

Вайнгартнер, Феликс фон (Зара, Далмация 1863-1942 Винтертур), диригент и писател.

Вайзер, Карл (Алсфелд 1848-1913 Ваймар), актьор и режисьор във Ваймарския придворен театър от 1892 г.

Вертер, Юлиус фон (Rossla am Harz 1838-1910 Мюнхен), драматург и режисьор.

Видман, Йозеф Виктор (Меновиц, Моравия 1842-1911 Берн), швейцарски поет, 1868 училищен директор в Берн, 1880 ръководител на литературното приложение на «Бунд».

Вике-Халберщет, Алвин (\* 1869 Хановер), актриса и концертмайсторка .

Вике, Пол (Елберфелд 1864-1944 Дрезден), актьор, режисьор и театрален директор в Дрезден.

Винтерщайн, Едуард фон (истинско име барон фон Вангенхайм), (\* Виена 1871). Актьор, празнува своята 70-годишнина на сцената на 1 октомври 1959 г. Член на Deutsches Theater в Източен Берлин.

Витковски, Георг (Берлин 1863-1939 Амстердам), сътрудник на Ваймарското издание на Гьоте.

Шарлот Волтер (Кьолн 1834–1897 Хицинг близо до Виена), актриса. Хайнрих Лаубе разпознава таланта ѝ рано и я ангажира във Виенския Бургтеатър през 1862 г. Женена за граф Карл О'Съливан от 1874 г.

Ернст фон Войцоген (Бреслау 1855-1934, Пуплинг), разказвач и комедиен писател, основава 1901 in „Überbrett!“ в Берлин, с който организира много гостувания в Германия.

Вюлнер, д-р Лудвиг (Мюнстер във Вестфалия 1858-1938 Кил), актьор, певец и рецитатор.

Zacconi, Ermete (Reggio Emilia 1857-1948 Viareggio), италиански актьор.

Цикел, д-р Мартин (\* 1876), директор на Komische Oper в Берлин.



## Регистър на имената

Съкращение : W. = Произведения

Академично-литературно  
дружество „Есхил 92“  
(Берлин) 321 Албах-Рети,  
Роза (виж Рети)  
Александър, Ричард 292  
Алкивиад 317  
Allers, Christian Wilhelm 194  
Altenberg, Peter 415-416 Altes  
Theater (Лайпциг) 385, 391  
Andö, Flavio 78-79, 81  
Anzengruber, Ludwig 242, 245  
В. Пасторът от Кирхфелд 27  
Петно върху честта, 26  
Гмъдростта и червеят 242  
Аристофан 202, 315-319  
WV ögel 315-319  
Женска държава  
315-319 Аристотел 92,  
441  
У. Поетика 441

Бекон от Верулам 389-390  
W. Novum organon 389-390  
Bahr, Hermann 47, 78-79, 81,  
158, 169-170, 194-195, 219-223,  
232, 300-302, 355-357, 372-373,  
415-416, 435-437 W. Das  
Tschaperl 219-223 Der Athlet  
372-373 Der Star 300-302 Die  
neuen Menschen 219  
Einsichtslosigkeit des Herrn  
Schäffle 219

Жозефина 355-357  
Освен любовта 194  
изследвания върху  
критиката на  
Модерни 78, 300 Виенски  
театри 1892-1898: 169-170  
Барсеску, Агате 43, 183  
Бастиян, Фердинанд 434  
Бауернфелд, Едуард фон 222  
Баумайстер, Бернхард 162, 187  
Байер, Йозеф 38 Бехщайн Хол  
(Берлин) 418 Belle-Alliance  
Theatre (Берлин) 287 Benedix,  
Roderich 202 Berg, OF 306  
Berger, Alfred, Freiherr von 25,  
27, 29, 144-145 W. Habsburg  
144-145 Berger (Лайпциг) 392  
Berliner Lokalanzeiger 295  
Berliner Tageblatt 83, 295, 412  
Berliner Theater (Берлин) 223,  
224,  
236, 296, 379  
Бернщайн, Макс 243-  
244  
W. M mädchenraum 162, 243-  
244 Bertens, Rosa 315, 321  
Bierbaum, Otto Julius 414  
W. Stilpe 414 Birch-Pfeiffer,  
Charlotte 290, 306 Bischoff,  
Heinrich 85-88, 94 W. Ludwig  
Tieck като драматург 85

Бисмарк 146, 324  
 Бисон, Алекс 288  
     W. Ревност 288  
         Бракониери 24, 25,  
 181 Bj örnson, Björn 275-  
 277  
     W.Johanna 275-277 Bj  
 örnson, Björnstjerne 257  
 Blumenthal, Oskar 28, 33,  
     199-200, 300, 301, 302, 364,  
     428  
 В. Абу-Сеид 199-200 Второто  
 лице 200 Ханът „Белият  
 кон“ 302, 428 Бьоклин, Арнолд  
 62, 178 Бьоме, Якоб 252  
 Бьотхер, Херман 258 Бон,  
 Фердинанд 282, 307, 315,  
     341 Борнгребер , Ото  
 385-392  
 W. Новият век 385-392 Бос  
 (читател на «Magazin») 447  
 Бурже, Пол 125-129 Брам, Ото  
 240 Брандес, Георг 277  
     W. Уилям Шекспир 277  
 Brausewetter, E. 167  
 У. Превод от Й. Херцберг,  
 Ибсен като трагичен артист  
 167 Брийо, Йожен 371-372  
 В. Трите дъщери на г-н Дюпон  
 371-372 Бросинер, Марко 436  
 Stage and World (списание)  
 167 Бюлов, Фрида фон 423,  
 424

У. Детето 424 Бултхаупт,  
 Хайнрих 30, 159 Буркхард,  
 Макс 44, 60-62, 70-73, 158-159,  
 429, 443 У. Кметските избори  
 70 Катерл 70  
 За реформата на правните  
 науки 71 Burg (Лайпциг) 392  
 Burgtheater (Виена) 23-31,  
 40,42, 60-63,71-73, 144, 158-  
 163, 169, 181, 184, 187,326,411,  
 429, 443 Butze, Нуша 413

Калдерон 89, 243 Карл,  
 ерцхерцог 440 Карл-театър  
 (Виена) 39, 40, 403 Кариере,  
 Морис 152

    W. Естетика 152  
 Каре, Фердинанд  
     W.Wilddiebe 24, 25, 181  
 Christiania-Theater 393  
 Claar, Emil 159 Ciaassen,  
 Ria 421-423 Conrad, Michael  
 Georg 47 Conrad-  
 Schlenther, Paula 236  
 Cronbach, S. (Verlag) 450

Дарвин, Чарлз  
     389

    Германска сценична  
         асоциация 48, 448  
     Дойчес театър  
         (Берлин)

    107, 156, 203, 205, 211, 228,  
     233, 234, 239, 243, 244, 258,  
     275, 277, 284, 289, 291, 297,



299, 307, 311, 312, 327, 328, 334, 337, 343, 345, 353, 366, 382, 440  
 Deutsches Volkstheater (Виена) 23-27, 31, 40, 43, 184, 188, 246, 325, 382  
 Девриент, Едуард 96  
 W. История на немското актьорско майсторство 96  
 Девриент, Макс 187  
 Дингелщет, Франц 280  
 Доне, Морис 209-210  
 W. Неженени хора 244-245, 255  
 Дьорман, Феликс 244-245, 255  
 W. Разплатата 209-210  
 Драматично дружество (Берлин) 18-20, 128, 244, 245, 248, 254, 255, 256, 267, 269, 272  
 Драматургични статии (Списание) 48-49, 54, 77, 129, 262, 442, 448  
 Драйер, Макс 236-238, 283-284, 312-315, 345-346, 353-354  
 W. Кандидатът в изпитателен срок 353-354  
 Баба 283-284  
 Ханс 345-346  
 Лечение 236-238, 283, 284  
 Любовни мечти 312-315  
 Сред руси зверове 312-315  
 Дрьошър, Георг 287  
 Дю Боа-Реймон, Емил 203-204  
 В. За границите на разбирането на природата 204  
 Дюмон, Луиз 274, 291

Дънкер, Александър (издател) 408  
 Düse, Eleonore 78-79, 403, 406  
 Ебerti, Паула 234  
 Ебнер-Ешенбах, Мари фон 162  
 Ечегарай, Хосе 32  
 В. Галеото 32  
 Айзеншиц, Ото 241  
 W. Превод от Gerolamo Rovetta, Dorina 241  
 Elbogen, Friedrich 264-265  
 W. Комедия 264-265  
 Елзаски театър 433-435  
 Емерсън, Ралф Уолдо 218  
 Еркман-Шатриан 365  
 В. Ранцау 27  
 Приятел Фриц 365  
 Ернст Ото 369-371  
 W. Младостта на днешния ден 369-371  
 Ернст, Пол 267-269  
 W. Lumpenbagasch 267-269  
 Архиепископ на Фрайбург i. бр. 444  
 Еврипид 92  
 Фелиш, съдия от окръжния съд 49  
 Fichte, JG 307-308, 321, 335, 425  
 Фине, Габриел 267-268  
 W. The Owl 267-268  
 Фишер, Самуел (издател) 305, 366  
 Флобер, Гюстав 108  
 Fl üggen, OG 287  
 Сценична адаптация на У. Б. Хр. Д. Грабе, Наполеон или стоте дни 287  
 Ф. Форестър, 28 август 1933 г.

Фонтане, Теодор 418  
Формс, Ернст 238  
Формс, Маргарет 183  
Франке, Карл 392  
Франц Йосиф, император 144, 440  
Фрауендорф, Мари 272  
Freie Bühne (Берлин) 273, 274, 351, 353 Свободно литературно дружество (Берлин) 18, 154, 413-417, 419, 424 Фрайтаг, Густав 169  
W. Журналисти 208  
Фридман, Сигизмунд 171-174  
Фридрих-Вилхелм-Св. тадтисче  
Театър (Берлин) 156  
Фробьозе, Вили 258 Фулда, Лудвиг 28, 233-234, 284, 286, 312-315, 226, 417 В. Дивият лов 24 Мината 312-315 Сделка на честта 312-315 Херострат 326 Младежки приятели 233-234 Превод от Едмон Ростан, Сирано дьо Бержерак 284, 286  
  
Галилео 388-389  
Гангхофер, Лудвиг 30, 183-184  
W. Сватбата на Валени 27, 31, 44, 183-184 Gascogne, J. 209  
W. Свикването 209 Гаулке, Йоханес 450 Общество, The (Journal) 47

Дружество за разпространение на  
Образование за възрастни 426 Geßner -Sommerstorff, Teresina  
211,311 Джордано, Бруно 385, 388-391 Гьоте, JW 46, 66, 91-95, 122-123, 134-139, 161, 171, 190, 203-205, 211, 220-221, 223, 265, 285, 295, 304, 332, 334-336, 364, 374, 404, 412, 446 W. Clavigo 332  
Биологичната дъщеря 335 Фауст 66, 162, 175, 203-205,  
211 335 Гьоц фон Берлихинген 93 Херман и Доротея 446 Ифигения 134, 137, 404, 412 Италианско пътешествие 334 Изказвания в проза 190 Тасо 134, 137, 221, 304 Архив на Гьоте (Ваймар) 238 Гьотево общество, немско 238 Гьоте театър (преди: Театър на Westens, Berlin) 211 238  
Goldberg, Albert 446 Gottsched, Johann Christoph 167 Grabbe, Ch.D. 171,287  
В. Наполеон или стоте дни 287 Грацие, Медел 418 Гребер, Юлиус 434  
W. Lucie 434 Grillparzer, Franz 33-34, 46, 129, 161, 171-172, 265-266 W. The Ancestress 265-266

Евреинката от Толедо 24, 32,  
33-34, 265 Грос, Джени 222, 307  
Грубе, Макс 392 Гилберт, Ивет  
108 Гътери, Франц 283

Хаазе, Фридрих 408-410 Хекел,  
Ернст 374, 385-387, 391  
W. Световните загадки 373-374,  
385-386 Хефкер, Х. 141 Халбе,  
Макс 151, 157, 211-218,  
292-295, 332-334, 373-379,  
439, 444-445  
Хилядолетният райх  
373-379 У. Американецът 214  
Бездомните 332-334  
Завоеватели 154, 157, 292-  
295,  
332 Младежки 214-217,  
292, 294,  
295, 373, 439 Повратна точка  
214, 217 Майката Земя 211-214,  
216, 217, 292, 293 Хамерлинг,  
Роберт 78 Ханслик, Едуард 64,  
131  
W. От музикално красивото 64  
*Hanstein* , Adalbert von 418  
Harden, Maximilian 106-113, 324  
W. Future, Journal 107, 112  
Hardt, Ernst 274  
W. Tote Zeit 274 Харт, Юлий  
73-76, 418 Хартлебен, Ото Ерих  
19, 254, 258,

303-306, 337-339, 414-415 У.  
Телешкият котлет 414-415  
Освободените 303-306  
Образование за брак  
337-339 Мориц,  
рейнджърът  
414-415 Превод на Морис  
Метерлинк, „Нахлуването“ 254  
Хартман, Елена 163 Хауптман,  
Герхарт 157, 169, 174-178, 270,  
274, 297-299, 366-369, 438, В.  
Биберпелц 174  
Потъналата камбана 177  
Самотни хора 301  
Флориан Гайер 177, 270,  
438 Кочияш Хеншел  
297-299, 337 Шюк и Яу 366-  
369 Тъкачите 175, 176 Хауснер,  
Берта 248 Хаус, редактор 434  
Хебел, Фридрих 32-34, 161, 162,  
171-172, 181-183, 346-348, 364  
W. Нибелунгите 162  
Гигес и неговият пръстен:  
24, 32,  
172, 181-183 Ирод и  
Мариана 346-348 Хегелер,  
Вилхелм 413  
W. Мечтата на пастора 413  
Златна светлина върху тъмна  
земя 413 Хайберг, Гунар 188-  
190, 256-258, 410

Западен балкон 256-258  
Цар Мидас 188-190, 256, 410  
Хайне, Карл 432 Хейске, Ойген  
255 Хенекин, Морис 291-292  
В. Лорд-секретар 291-292  
Хербарт, Йохан Фридрих 148, 151  
Херодот: 183 Херцберг, Йохан  
167-168  
В. Ибсен като трагик 167-168  
Херцка, Теодор 37 Херцел,  
Теодор 28, 325-326 В. Бежанецът  
24, 25 Господинът министер-  
Директор 163 Нашата Кетхен  
325-326 Хеслер, Александър 434  
Хевеши, Лудвиг 30 Хейзе, Пол 29,  
157, 242 В. Лоши братя 157  
Ванина Ванини 242 Хиршфелд,  
Георг 228-232, 327-330  
У. Агнес Джордан 228-232  
Полин 327-330 Хиршфелд,  
Лео 340-341  
W. Парцалите 340-341  
Hochenburger, Anna von 248  
Hofburgtheater (вижте Burgtheater)  
Hofmannsthal, Hugo von 273-274,  
334-337, 415-416, 423 W. The  
Adventurer and the Singer 336-337  
The Wedding of Sobeide 336-337

Мадона Дианора 273-274  
Придворен театър (Ваймар)  
196-199  
391, 392, 399 Хоенфелс,  
Стела 144, 326 Холц, Арно  
200-203  
W. Социални аристократи  
200-203 Hopfen, Hans 29 Horsch  
(Els äss. Th.) 434 Huß, Johann  
260

Ибсен, Хенрик 108, 113-117, 138,  
139, 161, 167-168, 170, 178,  
188-190, 200, 257, 266-267,  
274, 358-361, 393-395, 406,  
432-433  
В. Баумайстер Солне ъ 162  
Бранд 266-267 Лигата на  
младежта 115  
393-395 Призраци 113,  
116, 138,  
168, 404, 406, 407 Нора  
393 Стълбовете на  
обществото  
115, 393 Враг на народа 115,  
393 Когато ние, мъртвите, се  
пробудим 358-361, 393 Театър  
„Ибсен“ 432

Якобовски, Лудвиг 425-426 W.  
Четиримата разбойници 425-  
426  
Джейкъбсън, Бено 238-239  
Братя В. Веренпфениг  
238-239 Яничек,  
Мария 419 Янч, Хайнрих 429-  
432

W. В. Сценична адаптация от  
Фридрих Шюлер Вилхелм Част  
429 Jantsch Theater (Виена) 429  
Janvier de la Motte, A: 319-321 W.  
Добрите приятели 319-321 Ярно,  
Георг 128-129 Ярно, Йозеф 210,  
321, 341 Йонас, Пол 437  
W. Цензурни шеги (есе) 437-440  
Младаж ( Munich Journal) 420

Каделбург, Густав 26, 283, 302,  
428  
W. Известната жена 26, 27 Ханс  
Хукебайн 428 Отвлечането на  
сабинянки 370 Кайнц, Йозеф 203-  
205, 244, 258,  
Градски театър  
„Кайзерюбилее“  
( по-късно Volksoper, Виена)  
440 Карл Август, Велик херцог  
135-136 Карлвайс, С. 263-264,  
306-307  
W. Грубата риза 263-264 Която  
обичам 306-307 Келън, Тони 50-  
53  
W. The Cologne Hännischen  
Theater (есе) 50-53 Кемп, Уилям  
165 Кеплер 346 Кер, Алфред 305,  
442 Кеслер, Оскар 236, 248  
Кейзерлинг, Е. фон 351-353  
У. Пролетно  
жертвоприношение 351-353

Кирхбах, Волфганг 330-332  
W. Последните хора 330-332  
Klausner-Dawoe, Лудвиг 417  
W. Moses 417 Klein, Adolf 200,  
222, 282, 315 Klein, Friedrich 441  
W. Хорът в най-важните трагедии  
на френския Ренесанс 441  
Клайст, Хайнрих фон 94-95, 161,  
170-174, 239-240, 364, 440-441 W.  
Кетхен от Хайлброн 172-173, 239-  
241 Принцът на Хомбург  
94, 173 Битката в  
Тевтобургската гора  
440 - 41 Пентезилея 172-173  
Кьокерт , Александър 199 Кралска  
театрална къща (Берлин) 156,  
199, 225, 235, 242, 247, 247, 248,  
346, 369, 442 Кьопке, Р. 85, 87, 88  
Коперник 388 Crow (Лайпциг) 392  
Kramer, Leopold 384 Krastel,  
Friedrich 26, 183, 187 Kraußneck,  
Arthur 424-425 The Art Warden  
(Journal) 73

Ландау, д-р 157  
Ландсберг, Ханс 174-178  
В. Лос фон Хауптман  
174-178

Ланге, Фридрих Алберт 204  
 W. История на материализма 204  
 Лангман, Филип 245-247  
     W. Bartel Turaser 245- 247  
 L'Arronge, Adolph 247-248  
     W. Mutter Thiele 247-248  
 Lassalle, Ferdinand 219-221 Laube,  
 Heinrich 53, 160 Lautenburg,  
 Siegmund 143-144,  
     209, 413 Леклерк,  
 Адолф 288  
     W. Ревност 288 Лефлер,  
 Херман 240 Леман, Елзе 234,  
 299, 330 Леман, Феликс 157-  
 158 Лесинг, ГЕ, 94-95, 106-  
 107  
     W. Minna von Barnhelm 162  
 Lessing Theatre (Берлин): 154,  
 155,  
     157, 206, 219, 222, 245, 245,  
     246, 263, 264, 277, 280, 281,  
     282, 283, 284, 292, 295, 300,  
     302, 303, 304, 306, 312, 319,  
     332, 340, 355, 365, 371, 372,  
     393,402 Леви, Съвет  
 по правосъдието 107  
 Линдау, Пол 26, 202, 305  
     В. Мария и Магдалена 26  
 Линднер-Орбан, Люси 199 Линген,  
 Текла 418  
     Литературно дружество „W. На  
 кръстопът 418“ (Лайпциг)  
     432 Лайънфийлд, Рафаел 154-  
 156, 266,  
     426 Лобел, JW

Лоофс, Фридрих 385-387  
     В. Анти-Хекел 385-387  
 Лоренц, д-р 157 Лоренцо,  
 Тина ди 407 Лотар, Рудолф  
 382-384  
     В. Кьониг Арлекин 382-384  
     W. Образование за възрастни  
     и  
         Популярни забавления  
 426 Лудвиг, Ото 171-172, 184-187  
     У. Макавеите 184-187 Люгер,  
 Карл 302 Лутер, Мартин 164  
 Лайъл, Чарлз 389  
  
 Метерлинк, Морис 138, 139, 161,  
     248-255, 274, 321-324, 342-343,  
     361, 364, 423, 424-425  
 W. L'Intruse (Неканеният) 248,  
 252, 254 - 256 L„Интерииор“ 342-  
 343 Пелеас и Мелизанда 321-324  
 Списание за литература  
 (Дневник) 17, 18, 48, 49, 303, 419,  
 447, 448, 449-450 Marlitt, E. 395  
 Martin, Paul 361 Matkowsky,  
 Adalbert 248, 324 Mauthner, Fritz  
 383 Maybürg , Vilma von 323  
 Medelsky, Lotte 162 Меринг,  
 Зигмар 416  
 У. От дървото на познанието 416  
 Мерк, Йох. Хайнрих 332-333

Майер- Фьорстер, Елсбет 395-396

446 Neumann-Hofer, Otto 48, 277

В. Милостивият господар  
395-396 Майер-Фьорстер,  
Вилхелм

Многократно изпитаният 162  
Митервурцер, Фридрих 190  
Модерни, 46-те, 122-124,  
170, 388, 436

Съвременна поезия  
(Дневник) 45-46, 47 Молиер  
161, 167 Морето и Кабана,  
Августин 243

В. Дона Диана 243  
Моргенщерн, Кристиан 415-416  
Мьорике , Едуард 423 Мозер,  
Густав фон 289

W. Хипохондрикът 27 Мюлер,  
Херман 232 Мюлер, Лудвиг  
Фридрих 205 Мюлер-Гутенбрун,  
Адам

, 38-44, 183-184, 440-41

W. Виенският театрален  
живот 38-44

Наполеон I 287, 355, 440

Нация, списание 437

Негри, Ада 419

Нойбер, Каролайн 167

Нов дейче рундшау 427

Neue Freie Presse 27, 35-36, 60

Нова сцена на свободните хора  
(Берлин)

245, 365 Neues Theatre  
(Берлин) 143, 209,

225, 264, 288, 315, 321,  
330,

403 Neues Theater (Лайпциг)

Нютон 389

Ниман-Раабе, Хедвиг 284

Нимайер (Лайпциг) 392 Ницше,

Фридрих 112-113, 152,

177, 196-199, 305, 316, 368,

374, 424-425

В. Заратустра 368 Нисен,

Херман 234, 311

Oberländer , д-р Ханс 54-59, 82-

83 W. Regieschule (есе) 82

Държавният национален театър

(есе) 54-59 Olden, Hans 82-83,

157, 413, 419 W. Finale 419-420

Предложение за подобряване

на немския театър (есе) 82

Младежки опит 413 Омптеда,

Георг фон 281-282 В. Брачна

любов 281-282

Пагай, Ханс 254-255,

257 Панса, Ойген 292

Пасаж, Лудвиг 267

W. Превод от Хенрик

Ибсен, Бранд 267 Филипи,

Феликс 162, 296-297

W. Наследството

296-297 Philips, Franz

450 Pinero, Arthur W.

365

У. Лорд Куекс 365 Пикс,

Маргарет 418 Платон 321,

425 Полиц, Алис Мария

391-392 Попе, Роуз 236



Посписчил, Мария 224 Праш-  
Гревенберг, Огюст 238  
Питагор 273

Раймунд, Фердинанд 306, 307  
W. Alpenkönig und  
Menschenfeind 307 Райх, Емил  
34

Философията на  
изкуството на W.  
Grillparzer 34 Reichardt,  
Gustav 427 Reichel,  
Eugen 389, 390

W. Главната корона 390  
Райхер, Емануил 231-232,  
240,

277, 291, 417 Райке, Георг  
379-381, 424, 425

W. Freilicht 379-381 Martyr 424,  
425 Reimers, Georg 187

Reinhardt, Max 269 Reinhold,  
Babette 24, 29 Reisenhofer,  
Maria 210 Rejane, Gabrielle  
402-403, 407 Rembe, A. 27

W. The Straw Man 27

Remer, Paul 418-419

Residenz-Theater

(Берлин)

127, 209, 238, 241, 254, 256,  
288, 291 Рети (Албах-), Роза  
326, 384 Ройлинг, Карлот

Готфрид

226-228, 414

W. По-силният 226-228

Изгубената мисъл 414

Рихтер, Ойген 195 Рикелт,  
Густав 254, 255, 258

Рилке, Райнер Мария 153-  
154 Ритер, Анна 419, 423-  
424 Ритнер, Рудолф 214,  
234, 291,

299 330 Робърт, Емерих 42,  
183, 187 326 Рос, Стюарт 386,  
387

Събрани съчинения на Йехова  
386 Ростан, Едмон 284-286, 291

В. Сирано от Бержерак

162, 284-286, 312, 440

Rovetta, Gerolamo 238, 241-242

У. Дорина 238, 241-242

Сакс, Уолдемар 447

Залцер, Марсел 415-416

Sandrock, Adele 163, 190, 410-  
413

Сароу, Лоти 277

Зауер, Елиз 282, 315

Зауер, Оскар 234, 291

Савиц, Йоца 28, 29, 159

Зеебах, Мари 401-402

Зеебах-Щифт, Мари 401

Зеебек, скулптор 181

Зайденек, Херман 269

Етап на сецесията

(Берлин) 361, 364,

395, 396

Шекспир, Уилям 46, 69, 77, 89,  
96, 114, 115, 129, 134, 139-  
140, 141, 165, 200-203, 277-  
280, 298, 321, 369, 389, 390,  
399, 437

У. Венецианският търговец  
134 Комедията на  
грешките 162

Сън в лятна нощ 96  
Хамлет 113, 134, 308, 407  
Крал Хенри V 277-280 Крал  
Лир 24 Макбет 175, 407  
Отело 134, 321, 342,  
399^00 Ромео и Жулиета  
134 Симон, Ото 408-410, 445  
В. Фридрих Хаазе,  
драматургично изследване 408-  
410 Simplicissimus (хумористично  
сатирично списание) 354, 420  
Skowronnek, Richard 225  
В. Вайдвунд 225 Сократ  
318 Зомерсторф, Ото 238  
Зонентал, Адолф, рицар на  
29, 42-43 Софокъл  
92, 161 У. Антигона  
24  
Цар Едип 113, 220 Зоргер,  
Жозефина 255 Сорма, Агнес 232,  
240, 244 Спамер, Ото (издател)  
38 Шпехт, Ричард 193-194, 442-  
444  
W. S ündentraum 193-194  
Speidel, Ludwig 27, 28, 29, 30, 60,  
169, 170, 187 Шпилхаген,  
Фридрих 29, 118-122 В. Нови  
приноси към теорията и  
техниката на епичното и  
драматичното изкуство 118-122  
Зудерман, Херман 107-113, 190-  
192, 195, 258-262, 307-312, 439

У. Трите чапли пера 307-312  
Чест 191, 195 Битката с  
пеперудите  
163 Родина 191 Йоан  
107-113, 258-262,  
439 Краят на Содом  
191 Сидоу, Ема 269  
Силвейн, А. 209  
W. The Convocation 209  
Szafranski, T. 223-224  
W. Най-висшият закон 223-224  
Playhouse (вижте Royal)  
(Театър) Шел, Херман 445 Шерер,  
Вилхелм 158 Шилер, Фридрих 46,  
66, 77, 90-93, 122, 129, 134-139,  
161, 171, 200-203, 266, 299, 354,  
364, 441  
W. Месинската булка 90, 266,  
441 Разбойниците 93, 354  
Дон Карлос 162  
Орлеанската дева 138  
162 Мария Стюарт 138, 379,  
411 Валенщайн 113, 138 Вилхелм  
Част 26, 93 Театър Шилер  
(Берлин) 154, 226,  
242, 265, 266, 426 Шлаф,  
Йоханес 128, 269-272  
W. Gertrud 128, 269-272  
Schlegel, Brothers 89, 92

Schienter, Paul 60-63, 158-163  
 Schlesier, G. 86 Schlierseer, Die 434 Schmittlein, Ferdinande 199  
 Schneider-Nissen, Gisela 234  
 Schnitzler, Arthur 289-291, 343-345, 411, 415<sup>16</sup> W.  
 Abschiedssouper 411 Das Vermächtnis 162,  
 289-291 Зеленият какаду 344-345  
 Компаньонът 343-344  
 Любовна афера 411 Парацелз 345  
 Шьонфелд, Франц 222, 315  
 Шьонтан, Франц фон 26, 28, 159, 202, 283, 289, 364 В. Корнелиус  
 Вос 24 Известната жена 26  
 Отвлечане на сабинянки 370  
 Шолц, Вилхелм фон 361-364  
 W. Победените 362-364  
 Шопенхауер, Артур 374 Шрам, Анна 248  
 Шрайнер, Якоб 187  
 Шрьодер, Фридрих Лудвиг 95  
 Шварцкопф, Густав 30 St. Cere, Anne 209-210  
 W. Превод от Морис  
 Доней, „Разплатата“ 209-210  
 Стефенс, Густав 238-239  
 W. Музика към Benno Jacobson, Brothers Währenpfennig 238-239  
 Steiger, Edgar 113, 114, 116, 117

W. Развитието на немската драма 113  
 Щайнер, Рудолф (Конференция) 424 Щайнерт-Панк, Елизе 205, 268 Щайнхайл, Мила 257-258  
 Щокхаузен, Фр. Йосиф Емануил 342, 343  
 W. Превод на Maurice Maeterlinck, L'Interieur 342, 343  
 Stooskopf, Gustav 434 Stratz, Rudolf 235-236  
 У. Новата жена 235-236

Thielscher, Guido 234, 414-415  
 Tieck, Ludwig 85-96, 102-103  
 W.Abschied 91  
 Писма за Шекспир 88 Младият дърводелец 93  
 Гьоте и неговото време 91 Карл фон Бернек 88, 91  
 Животът и делата на малкия Томас 91  
 Тренер, Ани 234 Трота, Тило фон 288-289  
 В. Хофгунст 288-289  
 Тиролт, Рудолф 264

Uhl, Friedrich 30 Urania-Theater (Берлин) 342, 417 Urban, Erich 446-448

Асоциация «Berliner Presse» 423  
 Асоциация за историко-модерни фестивали (Берлин) 315, 319, 330

- Асоциация за насърчаване на изкуството  
(Берлин) 421 Вибиг, Клара 245, 348-351, 423, 424
- W. Barbara Holzer 245 Pharis äer 348-351, 424 Vischer, Friedrich Theodor 38, 76, 169, 170
- W. Красивото и изкуството 76 Фогелвайде, Валтер фон дер 423 Фолкелт, Йоханес 34
- В. Върху концепцията за символ в новата естетика 34 Фолмер, Артър 236, 248 Вос, Рихард 410 Voßische Zeitung 128, 295
- Вагнер, Адолф 195
- Вагнер, Карл 187
- Вагнер, Ричард 58, 64-65, 101, 153-154, 422
- В. Тристан и Изолда 422
- Валдов, Карл 307 Вебер, Лудвиг 171 Ведекинд, Франк 364
- W. The Chamber Singer 364 Weilen, Alexander von 73 Weingartner, F. 427-428 Weiser, Karl 199 Wengraf, Edm. 27 Вертер, Юлий фон 28, 29 Видман, Й. В. 196-199
- У. Отвъд доброто и злото 196-199 Вике, Алвайн 199, 214, 419
- Wiecke, Paul 391-392
- Wiedener-Theater (Виена) 40
- Vienna Burgtheater (виж Бургтеатър)
- Виенска придворна опера 40, 41 Виенски градски театър 40
- Виенски народен театър (виж Германски народен театър) Wiener Zeitung 30
- Wildenbruch, Ernst von 280
- Winterstein, Eduard von 267, 268, 272, 291 Витковски, Георг 163-167
- W. Началото на немския театър 163-167 Витман, Юго
- W. Министерският-Директор 163
- Уолтър, Шарлот 42, 43, 183, 186-187, 411 Волцоген, Ернст фон 206-208, 419, 420-421
- Стихотворения 420
- W. Unjamwewe 206-208 Wüllner, Лудвиг 399-400
- Zacconi, Ermete 79, 403-406, 407
- Zeit, Die (Zeitschrift) 219, 302, 432 435 437 Zentral-Theater (Берлин) 200 Zickel, Martin 342, 343, 361
- W. В сценична адаптация от Maurice Maeterlinck, L'Interieur 342, 343 Zola, Emile 228
- Zukunft, Die (списание) 73



## Списък списания

1889 г.

„Дойче Поуст“ Берлин

Илюстрирано седмично списание за германци от всички страни. Официално издание на „Универсален магазин за германски държавни служители“ и на „Германския офицерски съюз“. Редактор: Ото Лор. Издател: „Deutsche Post“.

1889/1890

„Национални документи“ Виена

Официално издание на Германския съюз във Виена. Издател и главен редактор: д-р Фридрих Суети. Печат Фридрих Кайзер, Виена.

1893 г.

„Литературен живак“ Ваймар

Критично и библиографско седмично списание. Издава се от Херман Вайсбах . Редактор: Кърт Вайсбах.

1894 и 1896 г.

«Deutschland» Zeitung Weimar

Ежедневник и обществен вестник. Главен редактор: Paul Böhler . Публикувано от Pansesche Verlagshandlung.

1895/1896

„Списание за литература“ Берлин

през 1832 г. от Йозеф Леман. Редактирана от Ото Нойман-Хофер. Отговорен редактор: Паул Шетлер. Издадена от Конрад Скопник в Берлин.

1897 г.

„Списание за литература“ Берлин

Под редакцията на Рудолф Щайнер и Ото Ерих Хартлебен. Отговорен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издател Емил Фелбер във Ваймар.

1898 г.

„Списание за литература“ Берлин и Ваймар

Под редакцията на Рудолф Щайнер, Ото Ерих Хартлебен и Мориз Зитер. Главен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издаван от Емил Фелбер във Ваймар, от октомври нататък от Зигфрид Кронбах в Берлин.

1898/1899

„Драматургични документи“ Берлин и Ваймар

От октомври 1898 г. нататък: *Берлин*. Орган на Германския сценичен съюз. Приложение към „Списание за литература“. Главен редактор: д-р Рудолф Щайнер, Берлин. Издава се от Емил Фелбер във Ваймар, от октомври 1898 г. нататък: Зигфрид Кронбах в Берлин.

1899/1900

„Списание за литература“ Берлин

Редактирано от Рудолф Щайнер, Ото Ерих Хартлебен и Мориц Цитер; от декември 1899 г. от Рудолф Щайнер и Ото Ерих Хартлебен; и от март 1900 г. от Рудолф Щайнер. Отговорник за редакционното съдържание: д-р Рудолф Щайнер. Издадено от Зигфрид Кронбах в Берлин.

## *Библиографски запис на предишни издания*

*1-во издание като публикации от ранните литературни произведения, броеве 3, 5, 9 (в том I) и 11 (том II) , Дорнах 1938-1946*

Публикувано от Секцията за ораторско изкуство и музикални изкуства на Свободния университет за духовни науки Дорнах от Едвин Фробьозе и Вернер Тайхерт

*Пълни съчинения на Рудолф Щайнер*

2-ро издание, Дорнах 1960

Под редакцията на Едуин Фробьозе и Вернер Тайхерт



## 7, произведението на Рудолф Щайнер

Рудолф Щайнер (1861-1925), който първоначално е работил като философ, публицист и педагог, развива широка културна и социална дейност от началото на 20-ти век и основава съвременна наука за духовното - антропософията. Обширният му трудов списък включва писания и трактати, бележки и писма, художествени проекти и модели, както и преписи на няколко хиляди лекции под формата на студентски бележки.

След смъртта на Мари Щайнер-фон Сиверс (1867–1948), партньорка в живота на Рудолф Щайнер, неговото литературно и художествено наследство се управлява от *Администрацията на наследството на Рудолф Щайнер, която тя основава* . *Архивът на Рудолф Щайнер, създаден за тази цел* , оттогава е посветен на запазването, каталогизирането и публикуването на съществуващите документи. Книгите се издават от свързаното с него *издателство „Рудолф Щайнер“*.

Основният фокус на нашата издателска дейност е „Пълните съчинения на Рудолф Щайнер“ (GA, вижте общия преглед по-долу), които се публикуват от 1955/56 г. Сега те обхващат над 350 тома, в допълнение към публикации от неговите художествени произведения. Издадени са и множество индивидуални, специални и издания с меки корици, както и други съпътстващи публикации. Изданията се редактират от експертни редактори, използващи наличните документи в архива, и се допълват с бележки, индекси и други материали. В много случаи текстовете се преразглеждат спрямо източниците за нови издания.

Пълното издание все още не е напълно достъпно; много архивни документи също изискват подготовка за публикуване. Това е свързано със значителни времеви и финансови инвестиции, които не могат да бъдат покрити от продажбите на книги, а трябва да бъдат финансирани чрез дарения. Това важи и за много други области от работата на архива, които не получават публично финансиране. За да се гарантира, че архивът може да продължи да изпълнява ролята си на център за съхранение, каталогизиране, публикуване и представяне на творчеството на Рудолф Щайнер, през 1996 г. е основана *Международната асоциация за подкрепа на архивите на Рудолф Щайнер* .

За допълнителна информация или безплатни справочници, моля, свържете се с:

Издателство „Рудолф Щайнер“ / Архив  
„Рудолф Щайнер“, пощенска кутия 135, СН-  
4143 Дорнах 1, [verlag@rudolf-steiner.com](mailto:verlag@rudolf-steiner.com)

[www.steiner Verlag.com](http://www.steiner Verlag.com) / [www.steinerarchiv.info](http://www.steinerarchiv.info)

# Пълните съчинения на Рудолф Щайнер

Структура според: Рудолф Щайнер - Литературният  
и художествено творчество. Библиографски преглед  
(GA номера. Курсив в скоби)

## А. ПИСЕНИЯ /

### Произведения

- „Научни съчинения“ на Гьоте, въведение и коментари от Рудолф Щайнер,  
5 тома , 1884-97, препечатка Дорнах 1975, (Ia-e); отделно издание на  
въведенията, 1925 (1)
- Очертания на епистемологията на светогледа на Гьоте, 1886 (2)
- Истина и наука. Прелюдия към <Философия на свободата> 1892 (3)
- Философия на свободата. Очертания на един съвременен мироглед, 1894  
(4)
- Фридрих Ницше, борец срещу времето си, 1895 (5)
- Светогледът на Гьоте, 1897 (6)
- Мистицизмът в зората на съвременния интелектуален живот и връзката му  
със съвременния мироглед, 1901 (7)
- Християнството като мистичен факт и мистериите на древността, 902(8)
- Теософия. Въведение в свръхсетивното познание за света и човешката  
съдба, 1904 (9)
- Как човек може да придобие знания за висшите светове? 1904/05 (10)
- От Акашовите записи, 1904-08 (11)
- Етапите на висшето познание, 1905-08 (12)
- Очерк на окултната наука , 1910 (13)
- Четири мистериозни драми, 1910-13 (14)
- Духовното лидерство на човека и човечеството, 1911 (15)
- Антропософски календар на душата, 1912 (в 40)
- Път към себепознанието на човека, 1912 (16)
- Прагът на духовния свят, 1913 (17)
- Загадките на философията в тяхната история, очертани, 1914 (18)
- Загадката на човека, 1916 (20)
- От загадките на душите, 1917 (21)
- Интелектуалната природа на Гьоте, разкрита чрез неговия „Фауст“ и чрез  
приказката за змията и лилията, 1918 (22)
- Основните проблеми на социалния въпрос в жизнените потребности на  
настоящото и бъдещето, 1919 (23)
- Есета за тройния социален ред и за съвременната ситуация, 1915-21 (24)
- Три стъпки на антропософията: Философия, космология, религия, 1922(25);
- Антропософски насоки , 1924/25 (26)
- Основи за разширяване на изкуството на лечението според духовно-  
научните прозрения, 1925 г. От д-р Р. Щайнер и д-р И. Вегман (27)
- Моят живот, 1923-25 (28)

### *I. Събрани есета*

Есета по драматургия, 1889-1901 (29) - Методологични основи на антропософията, 1884-1901 (30) - Есета по културна и съвременна история, 1887-1901 (31) - Есета по литература, 1886-1902 (32) - Биографии и биографични скици, 1894-1905 (33) - Есета от списанията „Луцифер - Гнозис“, 1903-1908 (34) - Философия и антропософия, 1904-1918 (35) - Есета от „Гьотеанумът“, 1921-1925 (36)

### *III. Публикации от наследството*

Писма - Пословични думи - Сценични адаптации - Чернови за четирите мистериини драми, 1910-1913 - Антропософия. Фрагмент - Събрани скици и фрагменти - От тетрадки и документи (38-47)

## **Б. РАЗГОВОРИТЕ РАБОТАТА**

### *I. Публични лекции*

Берлинската серия от публични лекции, 1903/04 до 1917/18 (51-67) - Публични лекции, серии от лекции и университетски курсове в други части на Европа, 1906-1924 (68-84)

### *II. Лекции за членове на Антропософското общество*

Лекции и лекционни серии с общо антропософско съдържание - Христология и размисли върху Евангелията - Духовна наука за човечеството - Космическа и човешка история - Духовният контекст на социалния въпрос - Човекът във връзка с космоса - Размисли върху кармата (91-245)

Лекции и трудове върху историята на антропософското движение и Антропософското общество - Публикации върху историята и съдържанието на езотеричните учебни дейности (251-270)

### *III. Лекции и курсове по отделни области на живота*

Лекции по изкуство: Общи художествени аспекти - Евритмия - Формиране на речта и драматично изкуство - Музика - Изобразително изкуство - История на изкуството - (271-292) - Лекции по образование (293-311) - Лекции по медицина (312-319) - Лекции по естествени науки (320-327) - Лекции за социалния живот и тройния социален ред (328-341) - Лекции и курсове по християнски религиозни дейности (342-346) - Лекции за работниците по реконструкцията на Гьотеанума (347-354)

## **В. ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ**

Точни репродукции на картини и графични дизайни и скици на Рудолф Щайнер в художествени портфолиа или като отделни листове. Проекти за изографисването на Първия Гьотеанум - учебни скици за художници - програмни изображения за евритмични представления - евритмични форми - проекти за евритмични фигури - рисунки на черна дъска за лекции и др.

*Томовете на Пълните съчинения на Рудолф Щайнер  
са еднакво екипирани в рамките на отделните групи.  
Всеки том е достъпен поотделно .*